

ARS  
HUNGARICA  
1984

1





# ARS HUNGARICA

**FELELŐS SZERKESZTŐ**  
**BERNÁTH MÁRIA**

**1984**

**XII. ÉVFOLYAM**  
**1. SZÁM**

**SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG:**

**ARADI NÓRA • BEKE LÁSZLÓ (SZEMLE) •**  
**BOBROVSZKY IDA • GALAVICS GÉZA •**  
**MAROSI ERNŐ • NÉMETH LAJOS •**  
**SZABOLCSI HEDVIG • TIMÁR ÁRPÁD**

**A SZERKESZTŐSÉG CÍME: 1014 BUDAPEST, ÚRI U. 62.**



# ARS HUNGARICA

**A MAGYAR  
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI  
KUTATÓ CSOPORTJÁNAK  
KÖZLEMÉNYEI**

**BULLETIN OF THE  
INSTITUTE OF  
ART HISTORY OF THE  
HUNGARIAN ACADEMY OF  
SCIENCES**

**BUDAPEST, 1984**

**Az Ars Hungarica eddig megjelent példányai megvásárolhatók:**

50. sz. Könyvruház  
Budapest, Rákóczi út 14. 1072

70. sz. Antikvárium  
Budapest, Népköztársaság útja 2. 1061

34. sz. Központi Antikvárium  
Budapest, Múzeum krt. 15. 1053

59. sz. Antikvárium  
Budapest, Lenin krt. 20. 1073

HU ISSN 0133–1531

**Megjelenik évente kétszer**

**Felelős kiadó: Aradi Nóra igazgató**

**© MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, Budapest, 1984**

**8414648 MTA Sokszorosító, Budapest. F. v.: dr. Héczey Lászlóné**



## TANULMÁNYOK

Zádor Anna köszöntése (Szabolcsi Hedvig) . . . . .	7
Marosi Ernő: Zsigmond király Avignonban . . . . .	11
Milada Černá-Studničková: A művészeti élet és kapcsolatai Pozsonyban, Zsigmond király uralkodásának idején . . . . .	29
G. Györffy Katalin: Adatok Hartman József kassai szobrász tevékenységéhez	51
Nemes Márta: A pesti harmincadhivatal (vámház) és a Gerbeaud építéstörténete . . . . .	67
Pálosi Judit: Rippl-Rónai József: Krisztus születése és halála falkárpitjáról . . .	79
Láncz Sándor: Egry József világhképéről . . . . .	87
Gábor Eszter: A két világháború közötti magyar építészet tendencia-váltásai	93
90 éve született Szőnyi István	
Németh Lajos beszéde a zebegényi emlékülésen 1984. január 17-én . . . . .	101

## DOKUMENTUM

Nagy Ildikó: Fémes Beck Vilmos kiadatlan írása Hans von Marées-ről . . . . .	103
Pataki Gábor–György Péter: Ámos Imre naplója . . . . .	111

SZEMLE . . . . .	137
------------------	-----





Zádor Anna 80. születésnapja a művészettörténészek széles körének ünnepe. Mire ezek a sorok lapunk 1984. évi első számában megjelennek, már túl leszünk az évforduló ünnepein. Ezek során a különböző köszöntők már méltatták kiterjedt tudósi, tanári tevékenységét, teljesebben rajzolták fel eddigi életműjének gazdag eredményeit. Munkássága erőnyeiről már tíz évvel ezelőtt, 70. születésnapján is megemlékeztek, s az azóta eltelt idő csak megerősíthette az akkori értékelést. Ne bocsájtkozzunk hát ismétlésekbe, s ahelyett, hogy most e gazdag pálya fő állomásairól szólnánk, figyeljünk inkább az utolsó tíz évre. A most közreadott kiegészítő bibliográfia tételesen számot ad ez időszak terméséről, pontosabban a nyomtatásban megjelent munkákról. Nem adhat azonban megközelítő képet sem arról a tudós vezetői-tudományszervezői magatartásról és tevékenységről, amely kutatócsoportunk nagy vállalkozásához, a Magyarországi művészet 1780–1890 című kötetének munkálataihoz fűzi.

Zádor Anna életének, tudományos munkásságának gerincét, így kiemelkedő csúcsait is a klasszicizmus-kutatás alkotja. E kutatások továbbvitele, kiteljesítése jellemzi legfőképpen tevékenységének elmúlt évtizedét, amelynek során alkotó tudása, a klasszicizmus stíluskorszakáról kiformált összképe egy még szélesebb egységbe, a felvilágosodás és a romantika korának eszméáramlatába és művelődéstörténetébe illeszkedett.

Az erre való figyelem, sőt a társadalom- és a gazdaságtörténeti vonatkozások szem előtt tartása, már jellemző volt korábbi, mindenekelőtt építészettörténeti műveire, tanári munkásságára is. Szakmai körben nem szorul ez bővebb magyarázatra, nem egy tanítványa kezdte pályáját műveinek éppen ez indíttatásaira alapozva.

Az a szemléleti gazdagodás, amelynek pályája ez utolsó évtizedében lehattunk tanú, a most folyó kézikönyv munkálatok során kezd szerves koncepcióvá érlelődni. Már eddig is ösztönző voltát, termékenyítő erejét leginkább azok tudják felmérni, azok ismerik, akik intézményünkhöz kötődő vállalkozásában munkatársai.

E munkálatokat irányító tevékenysége során figyelhetünk fel ismét, általános tanulásokra is figyelmeztető, ritka tudósi és emberi erőnyeire.

Még a tudós életében is elég ritka, hogy pályájának kései szakaszában megújulásra, új nézetek és módszerek befogadására legyen képes. Még akkor is így van ez, ha addigi életművében és igen széles alapokon nyugvó biztos tudásában ennek mindenképpen megvoltak a feltételei. De különösen ritka az a nyitottság, és az a széles látókör, ami

Zádor Annát jellemzi. Minden életkori akadályt szinte észrevétlenül leküzdő tájékozottságát, a magyar és az egyetemes szakirodalomban való naprakész olvasottságát, minden új eredmény iránti figyelmét olyannyira megszoktuk, hogy már magától értődőnek vesszük. De arra már mindenképpen fel kell figyelnünk, ahogyan mások gondolatát – tőle talán merőben eltérő nézetűekét is – megértéssel, ha olykor kemény viták után is fogadja. A mások nézeteire való figyelés és a tudósi szerénység indítja arra Zádor Annát, hogy önmagával is lefolytassa azokat a vitákat, amelyeknek végeredménye lehet mások meggyőzése, de olykor a maga nézeteinek továbbépítése. Többek között ez a teljesítmény iránti lankadatlan figyelem, a szellemi értékek alázatos tisztelete biztosítja aktív jelenlétét választott korszaka hazai kutatásának szélesebb mezején. Figyelme az interdiszciplináris és az egyetemes összefüggések iránt szellemi habitusának, és merjük kimondani, fiatalos tanulmányvásának az a biztos alapállása, amellyel a saját művészettörténeti és más társadalomtudományi rokon szakmák nagy és kis eredményeit bele tudja illeszteni koncepciójába, s gazdagítja általuk is a magáét.

Minden egyes szakmának van egy, a hivatással nem feltétlenül egyező, belső értékrendje. Kialakul egy kis közösség, köztársaság; ebben a művészettörténetész–építészettörténetész közösségben Zádor Annának jelentős a rangja: nem annyira kora, sőt nemcsak tudása és produkciója, hanem pedagógiai és emberi kvalitásai avatják igazi vezetővé. Büszkéek lehetünk rá, hogy – amint ezt egy rádiónyilatkozatában mondotta – közös kézikönyv munkánkat tartja eddigi munkássága mintegy betetőzésének.

Tudósi nyitottsága nagy élménye mindnyájunknak, akik tőle tanulunk és akik vele együtt dolgozhatunk. De az az elmélyült érdeklődés, amit munkája iránt táplál, az élet más területeivel kapcsolatban is jellemző rá.

Engedtessek meg, hogy a nyolcvanadik születésnap alkalmából erről személyesebb hangon is szóljak.

Nem tudhatom, hogy a korban hozzá közel álló barátaival szokott-e beszélni önmagáról. Tanítványszámba menő fiatalabb barátaival bizonyosan alig. Az ő figyelme, oltahatatlan érdeklődése mindig a másokra irányul, empátiája, segítőkészsége és segíteni tudása legendás. A másik megértése – nyilvánuljon az meg szakmai vagy az élet dolgai-ban való segítségnyújtásban, emberi helytállásban – olyan vonás, amely az ő tudósi, szakmai nyitottságának személyes, emberi oldala. Bármilyen keveset tudunk is élete nehézségeiről, azt tudjuk, hogy ez az egyéni élet nem volt könnyű. A sors nem hordta tenyerén, semmit nem kapott könnyen, ingyen bizonyosan nem. Minden elért eredményéért megküzdött, keményen megdolgozott. Annál nagyobb érték szemünkben ma is helytállása, megőrzött embersége. Igaz, szigorúan mérte, méri ma is embertársait, a tisztesség mércéjével, s e mércét mindenkor saját magatartása szabta meg. Ez az – olykor elfogultságig menő – szigorúság is beletartozik a róla alkotott valós képünkbe. Emberekkel bánni tudó pedagógusi türelmével sem tud megbocsájtó lenni sem az emberi, sem a szakmai tisztesség ellen vétőkkel.

Amikor most arra gondolok, hogy élete nehézségeiért milyen kárpótlást mondhat magáénak, legyen szabad még szubjektívebbnek lennem és kiemelnem azt az életkorát teljesen feledtető, változatlan szellemi aktivitást és tartást, amely ma is jellemzi, egy bőkezűen adakozó élet kiérdemelt adományaként.

Zádor Annát a barátok, munkatársak, tanítványok és tisztelők széles köre övezi hálás szeretetével. Ez az őszinte és spontán szeretet, amely nemcsak alkalmyszerűen és e



kerek évforduló alkalmából árad felé, bizonyosan csak csekély viszonzás mindazért, amit annyi évtizeden át tőle kaptak, amit egyéniségének varázsával, életével, munkájával kiérdemelt.

Akit nemcsak ünnepein, de az élet hétköznapijain is ennyi szeretet vesz körül, az bizonyosan megkíméltetik a magányosság percnyi érzetétől is. Sokan hisszük, hogy az ilyen szeretet, amúgy nem nagyon kegyes korunknak egyik legfőbb értéke.

E gondolatok jegyében köszöntjük a nyolcvanéves Zádor Annát, további jó egészséget és töretlen alkotókedvet kívánva a maga és mindnyájunk örömére.

SZABOLCSI HEDVIG

## ZÁDOR ANNA TUDOMÁNYOS MUNKÁSSÁGÁNAK BIBLIOGRÁFIÁJA 1974–1983

1974-ig lásd: Építés-Építészettudomány 1973. 3–4. sz. 639–642.

A művészet helye és szerepe a 18–19. század fordulóján. In: Irodalomtörténeti Közlemények, 1973. 5. 558–562.

Pollack Mihály születésének 200 évfordulójára. In: Magyar Építőművészet, 1973. 6. 61.

The English Garden in Hungary. In: The Picturesque Garden outside the British Isles ed. by N. Pevsner Dumbarton Oaks. 1974. 77–98.

Gerő László: Pest-Buda építészet az egyesítéskor, recenzió. In: Magyar Építőművészet, 1974. 3. 64.

A hazai építészettörténet művelésének helyzetéről. In: Építés-Építészettudomány, 1975. VII. 1–2. 243–250.

N. Pevsner: Some architectural writers of the nineteenth century. In: Acta Historiae Artium, 1975. XXI. 202–204.

Appunti sulle Carte di Pollach. In: Storia di Architettura, Milano, no.1. 1975. 13–20.

A felvilágosodás korának művészete. In: Művészettörténeti Értesítő, 1976. XXV. 4. 281–293. Klasszicizmus és romantika. Bp. 1976.

Az Országos Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat jubileuma. In: Ars Hungarica, 1978/I. 113–115.

Working in Museums and Libraries in America. In: New Hungarian Quarterly, 1978. XVIII. 66. 145–149.

A felvilágosodás kori művészet kutatásának kérdése. In: Művészet és felvilágosodás. Bp., 1978. 7–26.

Múzeumok és könyvtárak az USA-ban. In: Műemlékvédelem, 1978. XXII. 1. 32–36.

Appunti su palazzi residenziali. In: Luigi Vanvitelli ed il 700 Europeo Napoli 1978. 149–159.

Prolegomena zu einer Ikonologie der Architektur um 1800. In: Acta Historiae Artium, 1978. XXIV. 335–353.

Utószó. In: Antal Frigyes: Stílustörténet-kortörténet (fordította Koós Anna) Bp., 1979. 280–289.

Gottfried Semper: Ipar, Művészet, Tudomány c. tanulmánykötet fordítása és utószava. Bp., 1979.

Építészettörténeti és elméleti bibliográfia. In: Építés-Építészettudomány, XI. 1979. 1–2. 113–136.

Művészetünk 1780 és 1830 között, bevezetés. In: Művészet Magyarországon 1780–1830. Szerkesztette Szabolcsi Hedvig és Galavics Géza. Bp., 1979. 39–46.

Székesfehérvár építészeti emlékei a felvilágosodás és a klasszicizmus korában. In: Székesfehérvár évszázadai 1979. 104–119.

Bevezetés, Életkép. In: Művészet Magyarországon 1830–1870. Bp., 1979. 11–18; 94–98.

Gombosi György. In: Ars Hungarica 1979/2. 323–328.

A Magyar Nemzeti Múzeum épülete. Bp., 1980.

- Hozzászólás Aggházy Mária doktori vitájához. In: Művészettörténeti Értesítő, 1980. XXIX. 1. 110–111.
- Kis magyar művészettörténet (Dercsényi Dezsővel). Bp., 1980.
- A műemlékvédelem kezdeteinek tendenciái. In: Építés-Építészettudomány, XII. 1980.
- Opponensi vélemény Komárik Dénes kandidátusi dolgozatáról. In: Művészettörténeti Értesítő. 1981. XXX. 1. 73–75.
- Művészet és művelődéstörténet. Tudományos vitaülés a felvilágosodás korszakára vonatkozó újabb kutatásokról és módszerekről. Zádor Anna zárszava. In: Ars Hungarica, 1981/2. 243–245.
- Professor Renate Wagner 1921–1980. In: Acta Historiae Artium, 1981. XXVII. 374.
- Palladio év, 1980. In: Művészettörténeti Értesítő, 1981. XXX. 4. 294–295.
- Utószó. In: Ybl Ervin: Lotz Károly élete és művészete. Bp., 1981. 95–107.
- Klasszicizmus és romantika építészete Magyarországon. Bp. 1982. (németül és angolul sajtó alatt)
- Nehring, Dorothée: Stadtparkanlagen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, recenzió. In: Acta Historiae Artium, 1982. XXVIII. 3–4. 432–433., erről magyar recenzió: Művészettörténeti Értesítő, 1982. XXXI. 1. 66–68.
- Utószó, Andrea Palladio (1508–1580). In: Andrea Palladio: Négy könyv az építészetéről. Bp. 1982. 397–411.
- Restoration of Historic Gardens in Hungary. In: Journal of Garden History vol. 3. no. 4. 1983. 333–345.
- Előszó. In: Csatkai Endre: Kazinczy és a képzőművészetek. Bp. 1983. 9–14.
- Péter Andrásról – baráti szemmel. In: A trecento festészete. Bp., 1983. 97–101.

## ZSIGMOND KIRÁLY AVIGNONBAN

A magyar művészettörténeti irodalom meglehetősen óvatossággal kezeli a magyar királyok külföldi szereplésének kérdését. Rendszerint írott források hiányával küzd, ezért még egy-egy hosszabb és jelentősebb diplomáciai út vagy hadjárat esetében is, amikor rendszerint a teljes udvartartás külföldi tartózkodásával kell számolni, nehezebbé esik eldönteni: vajon inkább a befogadott kulturális hatásokra vagy épp ellenkezőleg a külföldön kifejtett pompára helyezze-e a hangsúlyt. Az első esetben az a művészettörténeti eljárás remélhető kedvező érveket, amely minden hazai művészettörténeti jelenség idegen kulturális gyökereit és összefüggéseit kutatja; a másodiktól a magyar művészeti fejlődés autochtoneitásának és egyedülállóan sajátos európai helyzetének hívei várnak sokat. A bökkenő csak az, hogy mindkét esetben többnyire csak így vagy úgy kiszínezett történeti rekonstrukcióval van dolgunk, amelyek akár a historizáló tablók részletességét is elérhetik; realitásuk azonban írott források híján természetesen igen csekély. A legkézenfekvőbb esetek közül pl. III. Béla király bizánci tartózkodására, II. András szentföldi kereszteshadjárat-vállalkozására, Károly Róbert 1333–34-es nápolyi útjára, Nagy Lajos nápolyi hadjárataira nézve az elvárható mennyiséghez képest csak igen kevés írott forrással rendelkezünk;<sup>1</sup> Lokietek Erzsébet királyné forrásokkal jobban dokumentált tevékenysége pedig annak példája, hogyan válhat eltúlzottá a meglevő források túlhangsúlyozásával és az ún. „mecénási” szerepkör anakronisztikus értelmezésével egy középkori személyiség szerepének bemutatása.<sup>2</sup> Alighanem a felsorolt példáknál is jelentősebb Zsigmond király „külföldi” szereplése, már időbeli terjedelmében is. Római királlyá választásától, 1411-től kezdve személyében a (Magyarország szempontjából) belső és a külső hatalom egyesül, ahol tartózkodik, ott van a német császári birodalom hatalmi központja (nem utolsósorban a birodalmi kancelláriának őt kísérő részlege révén), ha nem is a székhelye,<sup>3</sup> s ugyanez időtől fogva fizikai jelenléte is megoszlik a magyar királyság és a „külföld” között<sup>4</sup>, választásától kezdve 1419-ig mindenestre egyértelműen a külföldi tartózkodás javára. Személyes, uralkodói reprezentációjában, jelvényeinek, címereinek, kíséretének, címeinek megválasztásában bizonyosan egyértelmű és tudatosan következetes distinkció érvényesült; az a kérdés azonban már nehezebben dönthető el, milyen kölcsönhatásban állt egymással udvarában a magyar királyi, illetve a császári udvari tradíció. A kérdés eldöntését bonyolultabbá teszi az a tény, hogy Zsigmond nyilvánvalóan mint az újkori mecénás egyik prototípusa, személyesen is részt

vett udvari művészetének kialakításában; különféle intézkedésekkel művészek meghívásáról, szerződtetéséről és Budára küldéséről, illetve exemplumok beszerzéséről gondoskodott. Ez az attitűdje adja kora magyarországi udvari művészete szempontjából az egyik megközelítési lehetőséget, amelyet a magyar művészettörténet-írás fel is használt.<sup>5</sup> A továbblépésnek ugyanebben az irányban két lehetősége van: az ismert írott források és a magyarországi emlékek konfrontációjában, illetve újabb írott források segítségével hívásban. Szerencsés véletlen folytán egy – önmagában meglehetősen szűkszavú és igénytelen – szöveg került kezünkbe Zsigmond rövid avignoni tartózkodásának idejéről, amelyet – más összefüggésben – tudomásunk szerint eddig csak Enrico Castelnuevo idézett,<sup>6</sup> a magyar művészettörténet-írás számára azonban eddig ismeretlen maradt. Így új, jóllehet nyomtatásban régen megjelent írott forrásból van módunk kiindulni.

Zsigmond római király 1415. december 22-én érkezett Avignonba. Délnyugatról jött, Narbonne-ból, illetve Perpignanból, ahol a konstanzi zsinat megbízásából folytatott hosszas tárgyalásokat az aragóniai királlyal. Nemcsak a karácsonyi ünnepkört akarta eltölteni a pápai városban, ahol XXIII. János pápát ekkor François de Conzié narbonne-i érsek, vicarius generalis képviselte, hanem fontos diplomáciai híreket is várt tárgyalásainak sikeréről, mindenekelőtt az aragóniai ellenpápa, XIII. Benedek (Pedro de Luna) visszalépéséről. Az erről szóló jó hír Avignonban érte a királyt. 23 napos ott-tartózkodásának éppen ez volt az egyetlen jelentős eseménye, amint erről a helyi krónikák beszámolnak. Eszerint Zsigmond 1415. december 22-én késő este vonult be Avignonba a Szent Mihály-kapun át. 58 fáklyás fogadta, baldachinját az ő és Avignon város címerei díszítették. Lakását a Livrée de Poitiers néven ismert kardinális palotában rendezték be; a város 2.000 arany frankkal ajándékozta meg. 1416. január 9-én, amikor híre érkezett diplomáciai küldetése sikerének, a király hálaadó misét mondott a Notre-Dame templomban, körmenetet rendez a Cordeliers templomáig, majd bált ad. Ezúttal a részt vevő hölgyeknek egy-egy aranyba foglalt gyémántot adományozott – az avignoni krónikás mindenesetre nem említi, hogy ezek az ajándékok ugyanolyan értéktelenek lettek volna, mint a nem sokkal később hasonló alkalommal Párizsban osztogatott gyűrűk. A király végül 23 napi tartózkodás után, 1416. január 13-án hagyja el a várost. Észak felé indult, s – amit az avignoni krónikás még feljegyez – az első éjszakát Pont de Sorgues-ban tölti.<sup>7</sup> Az azincourt-i csata hírére csakhamar újabb diplomáciai vállalkozásba kezd, megpróbálkozik a franciák és az angolok közötti közvetítéssel, ami majd Párizsba és Londonba vezet. Mivel célunk a továbbiakban a különböző irányokba nyúló szálaknak a lehetőség szerinti összekötése, itt mindjárt meg kell jegyeznünk, hogy Zsigmond kíséretében ez időben – s bár explicite nem említik, alighanem Avignonban is – egy olyan jelentős személyiség van, akinek később a király művészeti vállalkozásaihoz is köze volt. Ez ifjabb Rozgonyi István, királyi kardhordozó, akinek 1415. október 21-én Perpignanból egy hasonló nevű rokonához Magyarországra címzett levele fennmaradt; s aki valamivel később, 1416. március 14-én már Párizsból tudósítja Rozgonyi Péter dömösi prépostot, kedves testvérét arról, mily „multa pulchra negocia mercimonia” található Párizsban, bár pénz híján ezeket nem is szívesen látja („sed ex quo caremus pecunia libenter ea videre nolumus, quia multum remote sumus

de nostra pecunia”). Ekkor Rozgonyi még csak mint hírt tudatja ötvösök és más mesterek felfogadását és Budára küldését („Item sciatis quod plures magistros transmittit dominus noster rex ad Budam aurifabros et ceteros magistros”), 1421-ben azonban pozsonyi ispánként a bárók sorába emelkedvén, hamarosan az udvari művészet Buda után legjelentősebb építkezésének irányítása lesz a feladata: fivérével, Györggyel együtt az ő irányításával folyt a pozsonyi vár Zsigmond-kori építőműhelyének tevékenysége.<sup>8</sup>

Avignonban Zsigmond nemcsak pápát nem talált; a város és a pápai palota is sokszorosan magán viselte az egyházszakadás nyomait, megszenvedte a viszály következményeit. Zsigmond látogatása idején éppen helyreállítási munkák folytak a pápai palotán, amelyeket 1412 végén XXIII. János pápa kezdeményezett. Instrukciói vikáriusához, François de Conzié érsekhez 1412. december 31-én keltek. Miután 1413. június 8-án Nápolyi László elfoglalta Rómát, a pápa Toszkánába menekült, s 1414. február 8-án Mantovából címezte újabb instrukcióit. Időközben az avignoni palota újabb károkat is szenvedett, mert az 1398-as, illetve 1411-es, XIII. Benedek katalán csapataitól elszenvedett ostrom pusztításait 1413. május 7-én tűzvész tetézte be, amely különösen a keleti szárny XII. Benedek-kori nagy tereit, a Salle du Consistoire-t és fölötte a Grand Tinel-t pusztította el. Ezek pusztulása végleges volt; utóbb ezt a szárnyat „salle brûlée” néven említették. A helyreállítási munkák költségeinek jegyzéke fennmaradt a vatikáni levéltárban XXIII. János iratai között, a benne elszámolt kifizetések 1414. február 5-től 1419. december 6. között történtek. A munkák vezetője a sienai Andrea di Bartolommeo volt, irányításával főleg francia kőművesek, ácsok, üvegesek, lakatosok dolgoztak az épületen. Köztük találjuk Bertrand avignoni festőt is, aki 1414-ben egyszer a Tour de Trouillas tetején elhelyezett vas szélzászlóra festette a pápai címet és XXIII. János címerét.<sup>9</sup>

Ugyanebben az elszámolásban található annak a munkának a kifizetése, amelyet Bertrand festő Zsigmond király számára végzett:

„Item, anno quo supra (1415) ac augusti XII et decembris XXIII mensium diebus, fuerunt soluti mandato dicti domini mei camerarii magistris Bertrando pictori et Johanni Laurencii lathomo, Avinione commorantibus, pro formando et exemplando palacium apostolicum Avinionense, turriumque et murorum ac tectorum et aliorum edificiorum ipsius altitudinem, grossitudinem et latitudinem scribendo et annotando, ad instantem petitionem domini regis Romanorum, cuius exemplar seu formam secum reportari volebat sicut et reportavit; in quo faciendo et comprehendendo vacaverunt spacio duorum mensium et ultra, pro eorum pena et labore, L floreni”<sup>10</sup>.

Az elszámolás szövegéből kitűnik, hogy a két helyi mester – mindkettő a palota helyreállításán foglalkoztatott helyi mesterek közül való – két hónapot töltött a pápai palota Zsigmondnak szánt ábrázolásának elkészítésével, egyikük mint kőfaragó, nyilvánvalóan a szövegben említett méretadatokért lehetett felelős, a festőre az ábrázolás munkája hárult.

– Ezt az ábrázolást az exemplar seu forma főnevek, illetve a formando et exemplando igék mintaképnek szánt tervfésülésnek minősítik.<sup>11</sup>

– Jellegére nézve a szöveg alapján valószínűnek látszik, hogy külső, látképszerű nézet lehetett (a szöveg tornyokról, falakról és tetőkről szól; ezekhez kapcsolódtak a helyreállítást végző építőszervezet fő tennivalói is), egyes pontokon feliratokkal.



– Az előlegnek tekinthető 1415. augusztusi kifizetés után két nappal Zsigmond Avignonba érkezése után már a végelszámolás is megtörtént; így vihette magával a király a kész művet.

– Ezért Zsigmond már korábban kinyilváníthatta szándékát (legkésőbb 1415 nyarán), hogy meg kívánja szerezni a tervet.<sup>12</sup>

A terv egyik szerzőjéről, Jean Laurent kőfaragóról nem sokat tudunk, a Zsigmond számára dolgozó másik mesterről, Bertrand de la Barre-ról azonban 1392–1429 között, utódairól pedig egészen 1514-ig több adat is szól Avignonban. Bertrand mester pápai apród (*sergent d’armes*) volt, Avignonban a rue Saunerie-ben volt háza. 1392-ben és 1397–98-ban az Aumône de la fusterie à St-Agricol kápolnájában előbb címerfestőként működött (a kápolna záróköveire is festett címereket), majd üvegablakokat készített, bennük az Annuntiatio két alakjával, az Atyaistennel, valamint tabernákulumokkal (*dos tabernacles bels e sufisienc*) és címerekkel. 1404. szeptember 15-én a pápai kincstartótól vett fel 10 forintot és 12 sous-t egy képért, amely az egyház üldözését ábrázolta (*pro quadam istoria de persecucione ecclesie*) annak nyomán, amely a kincstartó házában volt. 1407. június 17-én 40 aranyforintot vett fel azért a munkáért, amelyet Martin de Salva kardinális síremlékén végzett [„in deductionem sepulture dicti dni cardinalis (ti. Pampelunensis) quam pro ipso dno ipse magister Bertrandus fecit”]. 1411-ben 24, a katalánok elleni rohamban felhasznált pajzs festéséért fizették; 1414-ben viszont ismét mint címerfestő, XXIII. János címerét festette a Tour du Trouillas csúcsdíszére. 1416. április 17-éről egy szerződése maradt arról, hogy Alais Sivate megrendelésére fából (valószínűleg oltárt) farag Carpentras-ban Keresztrefeszítéssel és figurákkal („promisit...quod...faciet, operabit pertrahet et sculptet bene, honeste et debite historiam et ymaginem in ecclesia Augustinorum civitatis Avinion., et melius portractis, formatis et sculptis, cum septem aliis ymaginibus dictandis et ordinandis per dictam Alasiam, minoribus tamen aliis ymaginibus circa crucifixum stantibus, bona et saxonata fusta, ut decet et convenit dicto operi. Et reddet dictas ymagines omnes pictas bonis et sufficientibus coloribus...”). Mint a részletezésből kiderül, az oltár tervezése (*portractura* = *portraiture*), faragása és festése egyaránt a mester feladata volt, s ő ezt a munkát két évi határidőre vállalta 110 forintért. 1419-ben a francia király megbízására zászlókat festett; 1424-ben Szent Bénézet jelvényét festi a róla elnevezett ispotály számára szánt adományok gyűjtésére elhelyezendő perselyekre. 1429-ben a róla szóló utolsó adat ismét címerfestői munkájáról szól – mindössze 3 sous-ért a Notre-Dame de la Major számára.<sup>13</sup>

Az írott forrásokból egy jellegzetesen helyi festő képe rajzolódik ki, aki válogatás nélkül vállalt jelentős és igénytelenebb feladatokat egyaránt – ezek többségét alkalmi és dekoratív-heraldikai jellegű munkák teszik ki. Az ezekkel keresett összegek egyúttal jó összehasonlítást kínálnak a Zsigmond számára végzett 2 hónapos munka jelentőségének bizonyítására. Bizonyos, hogy Bertrand de la Barre mindenféle festői feladatot elvégzett, még a carpentras-i szerződés ismeretében sem állítható azonban teljes bizonyossággal, milyen része lehetett a nevéhez hitelesen kapcsolható egyetlen, legalább részben fennmaradt munkának, Martin de Salva kardinális síremlékének faragásában. A szabadon álló tumbát valószínűleg mindjárt a pamplonai kardinális halála (1403) után elkezdték, s befejezését valószínűleg éppen a Bertrand mesterrel való elszámolás jelzi. A bonpas-i karthauzi kolostorban állott síremlékből csak 7 apostolszobor maradt;

ezek oldalainak fülkét díszítették; hatot az avignoni Musée du Petit Palais, egyet a marseille-i Musée Grobet-Labadié őriz. Széles és lapos, szervetlen és nehézkes stílusuk mindenesetre a legkevésbé előnyös fényben tünteti fel – ha nem Bertrand de la Barre-t magát, mindenesetre a műhelyt, amelyben dolgozott. Az 1400 körüli pompás és kifinomult avignoni síremlékszobrászat legjelentősebb kvalitásait teljesen nélkülöző, provinciális művek ezek. Egy tekintetben azonban a carpentras-i oltáron követett módszer itt is felismerhető: a Salva-síremlék szobrai éppúgy mintaként kijelölt előképekhez igazodnak, amint azokat ott a szerződés is megnevezte. Újabban Françoise Baron mutatta ki, hogy ez a jelentősebb mintakép annak a VII. Kelemen pápának az avignoni Célestins templomában állott síremléke volt, akinek hívei közé Martin de Salva is tartozott.<sup>14</sup> VII. Kelemen (+1394) holttestét csak 1401-ben helyezték át a Célestins újonnan épített kórusába, amelynek alapkövét 1395-ben tették le, s amelynek építkezését 1396 és 1402 között a Lyonból Avignonba került, Lyonban kifejezetten ymagierként – tehát szobrászként – említett Pierre Morel vezette. Újabban Anne McGee Morganstern Pierre Morelnek attribuíta az avignoni 14. század végi építészet másik főművét, a St-Martial kórusát és benne Jean de la Grange kardinális egykori, a francia forradalom idején lerombolt síremlékét is.<sup>15</sup>

Az avignoni 14. század végi és 1400 körüli síremlékszobrászat hosszú ideig a művészettörténeti kutatás elhanyagolt területe volt, s csak az utóbbi években indult meg – mindenekelőtt a fragmentumok azonosítása útján – főműveinek újraértékelése. Ebben az összefüggésben az a kérdés, vajon VII. Kelemennek egykori Célestins-beli síremléke és a St-Martial-beli la Grange-síremlék tulajdonítható-e egyaránt Pierre Morelnek, csak másodlagos jelentőségű. Való igaz, hogy a VII. Kelemen-síremlékhez kapcsolt egyes alakok, így a kitűnő marseille-i Szent Simon, vagy az utóbb azonosított, Bagnols-sur-Cèze-ben őrzött Szent Pál<sup>16</sup> éppúgy erőteljesebben Berry irányát képviseli, s Beauneveu körének típusaira utal, mint az egykorú főmű, Guillaume II. d'Aigrefeuille kardinális (+1401) Saint-Martial-beli síremlékének maradványai.<sup>17</sup> Ezekkel szemben a la Grange-síremlék szobrainak egy része valóban erőteljesebben Párizs közvetlen hatását mutatja, s talán Burgundia (Claus Sluter) hatásait is elárulja. Elsősorban ennek a stílusváltozatnak a közvetlen rokonságát mutatja mind a Célestins, mind a St-Martial építészeti szobrászata.<sup>18</sup> Ezek a stílusirányzatok illenek jobban a lyoni Pierre Morelre, annál is inkább, mert hasonló kapcsolatok, pl. a vincennes-i Ste-Chapelle szobrászatára utaló összefüggések jellemzik VII. Kelemen egy Lyonhoz közeli vállalkozását, a vienne-i katedrális nyugati homlokzatának déli kapuzatát.<sup>19</sup> Felvetődik tehát az a kor szobrászatában (vö. pl. Jean Pépin de Huy vagy André Beauneveu oeuvre-jének megítélését) egyáltalán nem ritka kérdés, melyik tehát a történeti Morel: a VII. Kelemen-síremlék figurái alapján elképzelhető, vagy a la Grange-emplékből kiindulva rekonstruált. A probléma ilyen mértékű kiélezése azonban naivitás, hiszen mindkét műben stílusbeli és a színvonalat is érintő ingadozások bizonyítják, hogy népesebb műhely dolgozott rajtuk. Végző soron nem csupán három, hanem számos egyidejű művel kell számolnunk az 1400 előtti és körüli Avignonban. Így a VII. Kelemen-síremlék könyvet tartó apostolán<sup>20</sup> kívül pl. a la Grange-síremlék Annuntiatiojának Máriaja<sup>21</sup> képvisel olyan műhelymunkát, amelyek a Martin de Salva-síremlék figuráinak lapos egyformasága felé mutatnak.

A Martin de Salva-síremlék stiláris összefüggéseinek nyomon követése némi lehetőséget nyújt annak elképzelésére, milyen ábrázolási sajátosságok jellemezhetnék Bertrand de la Barre Zsigmond számára készített pápai palotaábrázolását. Ugyanazok az avignoni síremlékek elpusztítása előtt készült grafikai ábrázolások, amelyek ma lehetővé teszik maradványainak meghatározását, megőrizték pl. VII. Kelemen tumbája fülkéinek, valamint a fekvő alak fölötti baldachinnak építészeti formáját, Guillaume II. d'Aigrefeuille fali fülkesíremlékének vimperga-architektúráját. Ezeket is elhomályosítja a la Grange-síremlék magas, hétszintes felépítése, amelyet gazdagon tagolt baldachin koronázott. Ez a baldachin-architektúra állhatott leközelebb ahhoz, amelyet a kor üvegfestészete alkalmazott, s amelyet maga Bertrand mester is művelhetett – méghozzá egyidejűleg, 1397-ben a Fusterie à St-Agricol kápolnájában.<sup>22</sup> A baldachintervezés elemei olyan közös tudásanyagot jelentettek, amely egyaránt hozzátartozott az építész, a táblakép- és üveglakfestő és az ötvös mesterségéhez; ismeretük Bertrand de la Barre-ről nyilván feltételezhető.<sup>23</sup> Mindez azonban legfeljebb a Bertrand mester ábrázolásában alkalmazott perspektivikus rendszer jellegére, projekciójának alapvető módszerére mutathat rá, hiszen a Zsigmond rendelkezésére bocsátott rajz vagy festmény nem terv, hanem valamilyen összkép volt, a szó szoros értelmében felmérési rajznak sem nevezhető, hiszen nem lehetett arányosított, mint e kor építészeti rajzainak többsége, hanem az abszolút méretekről rajta külön feljegyzések tájékoztattak. Olyan jellegű, a perspektíva alkalmazása révén fokozottan szemléletessé tett épületábrázolás lehetett, amelynek két ritka késő gótikus példáját (mindkettő Hans Böblinger műve, egyik az esslingeni Spitalkirche nézete, a másik az ulmi Olajfák hegye rajza) François Bucher *Memorial Sketch* címen foglalta be rendszerébe.<sup>24</sup> Az ábrázolandó, rendkívül bonyolult épületkomplexum jellege, gazdagon tagolt tömege s homlokzatainak viszonylagos szegénysége a finom részletekben is a madártávlati ábrázolás valamilyen fajtáját valószínűsíti. Ezzel a kor festészeti problematikájának egyik csomópontjához érkezünk: az építészeti tájábrázoláshoz. Bertrand de la Barre Avignon-képe majdnem pontosan kortársa a Limburg testvérek Très riches Heures-beli, várábrázolások sorát tartalmazó kalendárium-képeinek éppúgy, mint ugyanott Róma madártávlati képének. Művét sem másképp képzeljük el; így az végső soron abban a hagyományban gyökerezik, amely Sienában Ambrogio Lorenzetti Jó kormányzás-képétől és várlátkép-táblájától indul, s amely ugyanott Taddeo di Bartolo Mappamondójától kapott frissebb ösztönzéseket.<sup>25</sup> Egy generációval később, bizonyosan fejlettebb stílusfokon és jelentősebb kvalitásban, Enguerrand Charonton Villeneuve-lès-Avignon-i 1454-es Mária koronázása-képének tájai képviselik még mindig ugyanazt a típust, amelyhez Bertrand mester szerényebb palota-látképe tartozhatott. Az 1453-ban írott szerződés igen részletes programot ad az alsó rész két tájához, bal felől Róma, jobb felől Jeruzsálem ábrázolásához. Róma látképében Villeneuve épületei ismerhetők fel.<sup>26</sup>

\* \* \*

A Bertrand de la Barre-nak adott megbízásnak fokozott jelentőséget kölcsönöz az, hogy Zsigmond figyelme, úgyszólván kíváncsisága mindenképpen már a városba érkezése előtt Avignonra terelődött. Magyarázatul végső soron személyes, családi okokat is említhetnénk, hiszen atyját, IV. Károlyt szoros szálak fűzték a pápai városhoz, épüle-

tei többszöri személyes tartózkodásának, nem kevésbé atyai mentorának és trónra segítőjének, VI. Kelemennek emlékei is voltak.<sup>27</sup> A Zsigmond-kori budai művészet emlékeinek fényében azonban a király érdeklődése más természetűnek bizonyult.

A budai udvari művészet az 1974-es szoborlelet révén öltött testet. A szobrok feldolgozása folyamán nyilvánvalóvá vált, hogy tematikai tekintetben két ciklust alkotnak, egyikük fejedelmi személyek, hölgyek, püspökfigurák, valamint lovagi kísérőik és címerhordozó heroldjaik reprezentatív portrészorozata volt, a másik apostolok és egyéb szentek sorozatát alkotta, amelynek középpontjában egy Madonna-figura állott. A két ciklus egymással szorosan összefüggött, nyilvánvalóan sietősen, nagyobb létszámú műhely munkájával készültek, s nagy részük befejezetlen maradt; valószínűleg elhelyezésükre sem került sor. A stíluskritikai vizsgálatok a műhelynek két alapvető összetevőjét mutatták ki. Az egyik, amelyet a szobortöredékek túlnyomó többsége képvisel, Ausztriára utal, s különösen a grosslobmingi szobrok műhelyével függ össze. Ezek esetében bizonyosan nem egyetlen kéz, hanem egész kőfaragó-csoport munkáiról van szó. A másik alapvető stílusváltozat nem idegen attól a szobrászattól, amelyet Zsigmond Avignonban is mint a legmodernebbet ismerhetett meg: a budai ciklus néhány apostol- és szentfigurája a 14. század második felének párizsi művészetében, különösen az André Beauneveu által kialakított típusokban gyökerezik, s főként a brabanti ún. haken-doveri mester művészetével (a hali St. Martin kórusának apostolaival, a brüsszeli városháza toronyportáljának prófétáival) bizonyul rokonnak. E stílusjelenség Alsó-Rajnavidéki hatáskörébe mindenekelőtt a kölni városháza prófétaszobrai, ugyanott Friedrich von Saarwerden érsek dómbeli síremlékének faragványai, továbbá az aacheni Münster kórusának apostolszobrai tartoznak. Utóbbiak egyik mesterének műhelyéből indulhatott ki a fiatal Hans Multscher is, akinek idősebb és konzervatívabb kortársa lehetett a Budán megforduló mester. E nyugati tanultságú szobrász kétségtelenül hatott a budai szobrászműhely más, alapvetően közép-európai iskolázottságú tagjaira is. Mindezek alapján valószínű, hogy a budai szoborsorozat elkezdésére 1420 körül, Zsigmond 1412–1419 közötti útjának befejezése után került sor, s készítésük a 15. század harmadik évtizedében folyt.<sup>28</sup>

A budai szobrok készítésére a jelek szerint nagyobb létszámú műhelyt hívtak életre, igen különböző tanultságú és származású mesterekből, akiknek kiválasztását az a képességük határozhatta meg, hogy a feladathoz illő, eleven, korszerűen mozgalmas és változatos szobrokat alkossanak. Kiválasztásuknál szinte magától értetődően túlsúlyba kerültek a közeli bécsi-ausztriai-steiermarki kör tevékeny és kipróbált szobrászai, de legalább egy olyan, nyugatias tanultságú mester is, aki egészen más ágon ugyan, de mégis ahhoz a hagyományhoz tartozott, amellyel Zsigmond Avignonban is megismerkedhetett. Ez a tény váratlan és különös megvilágításba helyezi Bertrand de la Barre-nak és Jean Laurent-nak az avignoni palotáról készített exemplumát is: az Zsigmond számára tudatos tapasztalatszerzés eszköze lehetett, része annak az 1412–1419 közötti utazásain többször is megfigyelhető gyakorlatának, hogy saját vállalkozásaihoz mintaképekre, sőt mesterekre is igyekezett szert tenni.<sup>29</sup> Pedig magára a forrásvidékre még csak ezután jutott el, párizsi útja során, amikor a Louvre-ban lakott, meglátogatta a Cité királyi palotáját, s Saint-Denis-t is alkalma volt látni.<sup>30</sup> Innen Angliába átkelve, a királyi vár, a Westminster, majd Canterbury meglátogatása ugyancsak fontos benyomásokat szerezhetett a királynak kora udvari művészetének fő törekvéseiről.<sup>31</sup>

Avignoni tartózkodására nézve megállapított érdeklődése az udvari reprezentáció formái és mesterei iránt ez időben sem hagyta el. Ennek tanúja Rozgonyi István Párizsból írott levele,<sup>32</sup> s erre vezethetők vissza a Szentföldről visszatérő burgundi követ, Bertrandon de la Brocquière 1433-as budai és pesti tapasztalatai is. Bertrandon Budán tudvalevőleg „Clays Davion marchand d'Arras”-szal találkozott, Pesten, amelyet „Paele” néven említ, franciákra bukkant. Megállapításai igen jelentősek: „Et y treuray VI ou VIII mesnages de gens de France lesquelz l'empereur Sigemond y avoit envoyez; auxquelz il fis encommencier une tresbelle tour et forte sur le port de la Dunoe, à l'endroit de soudit palais, à l'entencion de y mettre une chaisne pour clorre ladit rivyere de la Dunoe, qui me semble une chose mal faisable, car ladite rivyere est moult large, et peut sembler qu'il prins exemple à la tour de Bourgogne devant le chastel de l'Escluse.”<sup>33</sup> Bertrandon értesülései igen pontosak és intímek, hiszen az ekkor már az építkezések abbahagyása miatt magára hagyott budai-pesti kőfaragó-kolónia egy tagját, aki magát Bray-sur-Somme-ból valónak mondta,<sup>34</sup> szolgálatába is fogadta, így az építkezések mintaképeire vonatkozó értesülése is meglehetősen helytálló lehetett. Ha tehát Avignonban – mint már korábban különösen koronázási útja során végig a Rajna mentén – Zsigmond bőven szerezhetett tapasztalatokat a 14. század végének és a 15. század elejének reprezentatív udvari portréművészetéről, s e benyomásokat a párizsi Palais, a Louvre és más épületek portréciklusai csak erősítették;<sup>35</sup> ugyanekkor a fejedelmi rezidencia- és erődépítés kérdései is bizonyosan foglalkoztatták. E tapasztalatok alkalmazására az akkor már valószínűleg folyó budai építkezések, majd a pozsonyiak adtak alkalmat. Ez utóbbiaknak a húszas években hirtelen felmerült szükségessége minden valószínűség szerint egyik oka volt a budai munkák félbemaradásának, hiszen a két építkezés között műhelyösszefüggés is kimutatható.<sup>36</sup>

Zsigmondnak mint építtetőnek személyes érdeklődéséről az avignoni elszámoláson kívül még egy forrás tanúskodik, az az oklevél, amelyet nem sokkal korábban, 1414. május 17-én Moncalvóból intézett a sienai Signoriához. Moncalvóban Zsigmond azután időzött, hogy elhagyva Dél-Tirolt, az ellenséges Viscontiak területeit kerülve a Po-vídekére utazott, s ott 1414. elején Cremonában XXIII. János pápával tárgyalt. Nem sokkal később, júniusban már útra kelt, hogy november 8-án Aachenben római királyiá koronáztassa magát.<sup>37</sup> Sienától az ottani Ospedale della Scala ábrázolását kérte diplomáciai úton:

„Pridie vris ambaxiatoribus apud nram Celsitudinem constitutis ab ipsorum expressione verbali intelliximus, et etiam a plurium aliorum fidedignorum variis relationibus habuimus, quanta decorositate et pulchritudine ac decentia Hospitale vrm. sit constructum, quantisque victuum copia sit fulcitum, reddituum quantitativis innumeris dotatum, et utensilibus infinitis pro infirmorum pauperum et peregrinorum colleccione existat, quod nrum. animum regium invitat qualiter illud hospitale in singulis suis sitibus, videlicet cameris, cenobiis, dormitoriis, et singulis edificiis habere possumus in carta pictoris magisterio exaratum. Ideo fidelitates vras. attente requirimus et hortamur, desiderantes quantum prefatum hospitale vrum. prout iacet et edificatum existit in singulis partibus et collateralibus suis aliquem de vris pictoribus facientes depingi, et nre. maiestati pro beneplacito singulari illud velitis destinare.”<sup>38</sup>

A Sienától kért exemplumot számos jellegzetesség kapcsolja össze a Bertrand de la Barre-féle avignoniival. Itt is általános elhelyezési és elrendezési ábrázolásról van szó,

amelynek inkább szemléletes mint szakszerű jellegét az a kívánság biztosítja, hogy festő készítse. A két ábrázolás tehát egyazon típushoz tartozott. Különös módon, megállapítható, hogy az Avignonban, feltehetőleg végső soron sienai ábrázolási módszerrel készült építészeti tájkép birtoklása előtt hozzájuthatott ilyenhez Zsigmond már a legautentikusabb forrásból is. Ez esetben az is kitűnik, hogy a megrendelés pergamenre festett képre vonatkozott. A megrendelés szövegében bizonyos kulcsszavakat fedezhetünk fel: ilyenek a sienai épület művészi jelentőségét méltató kifejezések: *decorositas*, *pulchritudo* és *decentia*. E kvalitásokra irányul a nekik megfelelő *animus regius*. Zsigmondot láthatólag nem annyira a technikai részletek foglalkoztatták, mint valamilyen építőmestert, aki e célra vázlatot készített vagy tervmásolatot szerzett volna, hanem az összbenyomás. Épp ezért aligha valószínű a terv beszerzésének közvetlen gyakorlati indítókai.

Az exemplumszerzés két esetét nem sok, alig több, mint egy év választja el egymástól. Akár az is feltehető, hogy mindkét mintakép megismerésének gondolata egyidejűleg megfogant már Zsigmondban, s ő aztán kívánságait adódó alkalommal realizálta. Ezért további összekötő kapcsot kell keresnünk a két exemplum között, ami minden valószínűség szerint Zsigmond budai építkezéseiben található meg. Ezeknek története meglehetősen bizonytalan, s újabban úgy tűnik, hogy még a prágai késői Parler-stílussal összefüggésbe hozott részletek is – mivel stílusuk Pozsonyban talált folytatásra – inkább az 1420-as évekre, mint 1400 körülre vallanak.<sup>39</sup> Valószínűnek tűnik, hogy legkésőbb 1411–12 táján, amikor Zsigmond mint újonnan választott római király egyetlen nagy ünnepségsorozat keretében fogadta a birodalom választófejedelmeit, diplomáciai ügyeket intézett s megülte leánya eljegyzését Albert osztrák herceggel, a régebbi, Anjou-kori királyi vár kibővítése megkezdődött. Windecke az építkezésről az 1419-es év kapcsán számolt be, a budai vár monográfusa azonban nem tulajdonít ennek a dátumnak elhatároló jelentőségét, feltételezve, hogy „Zsigmond egész uralkodása alatt folytak az építkezések, amit a Zsigmond-kori építészeti töredékek többféle stílusa igazol”.<sup>40</sup> Ugyancsak Windecke adata alapján vehető bizonyosra, hogy Zsigmond legfontosabb építkezése, a Friss-palota 1424-ben már használható volt, ekkor ugyanis itt újabb nagy jelentőségű tanácskozásokat tartottak. A királyi vár monográfiájában ugyanakkor a Zsigmondról 1412–1419-es utazásai nyomán feltételelezhető ismeretek dominálnak az építkezések stílári helyzetének meghatározásában: a párizsi Palais jelenti a rekonstrukció egyik kiindulópontját, franciaországi stílussajátosságok átvételét tételezi fel a monográfus a faragványok részletképzésében, és a Bertrandon de la Brocquière által említett francia kőfaragók vezető szerepével is számol.<sup>41</sup> Ami a budai vár tagolását illeti, a rekonstruálható részletek inkább engednek következtetni dél-németországi, főként svábföldi mesterek tevékenységére, amit a rendszerint igen töredékes budai részleteknél jobban szemléltetnek a pozsonyi váron alkalmazott megoldások,<sup>42</sup> mégis tagadhatatlan minden valószínűség szerint franciaországi eredetű megoldások jelenléte is. Ezek közé tartozik a vár déli, Zsigmond-kori három szintes lovagtermének sajátos pillérképzése, amelynek gyűrűsen tagolt, hengeres lábazatát a hasáb alakú pillértörzs olyan módon metszi át, ahogyan ez a forma leginkább 14–15. századi franciaországi profán épületek (Vincennes, Poitiers, Avignon, Angers) tornyokat hordozó konzolain ismert.<sup>43</sup>

A másik vonatkozás magának a Zsigmond-kori bővítésnek az elrendezése: ez egy nagy udvart L alakban keletről és észak felől közrefogó épületszárnyakból (közülük valószínűleg az északi volt a Friss-palota) és nyugaton egy hatalmas toronyból (befejezetlensége miatt: Csonka torony) állott. A Csonka torony minden bizonnyal a legelőkelőbb, legintimebb fejedelmi lakóhelyiségeket tartalmazta volna, úgy, mint a francia várakban (Avignonban, Dijonban, Poitiers-ben, a párizsi Louvre-ban is), s csak utóbb degradálódott börtönné.<sup>44</sup> Ez az elrendezés – s nem utolsósorban az a mód, ahogyan az újabb épületrészek a zártabb régebbihez járultak, mintegy megkétszerezve annak kiterjedését – azok közé a vonások közé tartozhatott, amelyeket az avignoni exemplum is ösztönözhetett.

Zsigmond külföldi tapasztalatainak hatásai azonban nem elsősorban ilyen részletekben kereshetők, hanem abban az épületrészben, amely a legdöntőbb változást jelentette a régebbi palotához képest, s amely mindenestre legkorábban – talán egyedül – valósult meg. Ez a Friss palota volt, egy legalább kétszintes épület, amelynek földszintjét bizonyosan támpillérek tagolták, emeletének falait nagy, rácsszerűen egymáshoz kapcsolt ablakok bontották meg, s a támpillérek fölött kis erkélyek is voltak. Az 1578-ban lőporrobbanás áldozatául esett épületről mindössze ennyi állítható teljes bizonyossággal.<sup>45</sup> További források szólnak arról, hogy az épület, különösen pedig a hozzá tartozó címerkorona, címerekkel volt díszítve, ennek megfelelnek az épületével kapcsolatba hozható, faragott címerpajzsokkal díszített parapettőredék is.<sup>46</sup> Nem teljesen egyértelmű az írott források beszámolója az épület belső felépítéséről, tagolásáról sem, hiszen ezek többnyire futólag és nem az egész épületben megforduló következtől, vagy éppen későbbi látogatóktól származnak. A leghasználhatóbb leírások a Mátyás esküvőjéről (1476) szóló beszámolókból találhatók. Bizonyos, hogy ekkor használták a conclavét (a király audienciás terme), volt egy „amplum hypocaustum” tehát nagy, fűtött terem, s a közelben voltak a király és a királyné lakószobái (gynaecium, gmach). Csak két olyan adat van, amely két különböző, s – mint erre Balogh Jolán következtetett – egymás fölött, emeletesen elrendezett nagy teremre vonatkozik. A Mátyás esküvőjén részt vett pfalzi követ szerint „... Rex et Regina, et cum his universa principum et legatorum multitudo, in palatium ascenderunt, ad epulum” – előzőleg ugyanis a „novum magnum coenaculum”-ban tartózkodtak. Ugyanerről a szász követ azt írta, hogy „Item Nach dem Essen ist man gangen von dem pallast in die grossen stuben vnd hat do getanzt”<sup>47</sup>. A szász követ által használt kifejezés egybehangzik Windecke 1424-ről, a választófejedelmek tanácskozásáról szóló beszámolójával, akiket Zsigmond „hiess ... komen eins morgens gon Ofen in die vesten in die gross stuben”.<sup>48</sup> A Stube szó egybehangzó használata két egymástól független forrásban valószínűleg jól minősíti ezt a termet. A szó jelentése: „kívülről, úgynevezett külső fűtésű kemencével fűtött, füstmentes tér (többnyire fa építési technikával kialakított falakkal vagy falburkolattal), amelyet mindig egy földem zár le, s amelyet különleges, többnyire lakócélokra rendeztek be”<sup>49</sup>. Meglepő, hogy magyarországi forrásokban való ilyen értelmű használatát, s ezzel a tértípus elterjedését is, Entz Géza már korábban dokumentálta – de visszhang nélkül.<sup>50</sup> Igen valószínű tehát, hogy míg a Friss-palota földszintjén – a támpillérekkel sűrűn megerősített részen – a palatium boltozott, s minden bizonnyal oszlopokkal tagolt terű volt, a felső – és igen áttört falú – teret faföldem vagy – boltozat fedte, s támaszok nem tagolták. Ebben is eltérhetett tehát a budai épület a különben hasonló be-

osztású vajdahunyaditól.<sup>51</sup> Következtetésünk Pedro de Tafur leírásában nyer váratlan támaszt. Szerinte ugyanis Zsigmond, aki nagyon széppé tette (ennoblescio) Budát, ott „una grant sala fecha à la manera de aquella de Padua”, ha terme nem is olyan nagyszerű, mint amaz.<sup>52</sup> Kézenfekvő, hogy az utazóban mindenekelőtt a tértípus azonossága (boltozott, pillérekkel tagolt terem esetében a méret, tértagság stb. azonosítása sokkal nehezebben érzékelhető) alapján merült fel a padovai Salone példája.<sup>53</sup> Számos más példát is említhetett volna, s Zsigmond, aki maga annyira szeretett dicsekedni palotájával, hogy 1436-ban annak meglátogatására meghívta az akkor Székesfehérvárott időző követeket,<sup>54</sup> maga is felhívta volna figyelmét e tágas, fafödémekkel, faboltozattal vagy nyitott fedélszékekkel kialakított nagytermekre, amelyek városházákon, fejedelmi palotákban Európa-szerte a kor legelőkelőbb tértípusát képviselték. Hiszen ő ismerhette a kölni Hansasaalt és a Gürzenichet, a párizsi Palais híres nagy termét, amelyből csak az alépitmény maradt meg a Conciergerie épületében (mialtál teljessé és pontossá válik az analógia a budai Friss palotával), az ekkor nemrég elkészült londoni Westminster Hallt egyaránt. A felsoroltak mellett a tértípus egyik legjobb állapotban megőrzött példáját, a poitiers-i hercegi palota nagytermét bizonyosan nem ismerte, de láthatta annak és díszítésének eltűnt párizsi mintaképeit.<sup>55</sup> Avignoni tartózkodása idején szállása a livrée de Poitiers volt, amelynek legelőkelőbb részét – mint valamennyi avignoni kardinális palotában – a tinelnek nevezett nagyterem alkotta, alatta kápolnával és pincével, amint ez az építető Guillaume de la Jugie 1374-es hagyatéki leltárából kitűnik. A palotaépület egy egész épületszárnyat foglalt el, a portikusszal körülvett udvar másik két oldalán lakóhelyiségek, garderobok húzódtak.<sup>56</sup> Avignonban az ott tinelnek nevezett terem típus legmonumentálisabb példái a pápai palotában voltak, köztük az 1413-ban leégett szárnyban a XII. Benedek-kori híres Grand Tinel, alatta a Consistorium termével. A két 1414–1415-ös exemplum-szerzés közös nevezőjét talán éppen ez a terem típus jelentette, amely a sienai ispotálynak is a magvát jelentette, hiszen a középkori ispotály-terek rendszerint hasonló csarnokok voltak.<sup>57</sup>

A nagytermek városházákon, fejedelmi palotákban vagy ispotályokban egyaránt közösségi, testületi célokat szolgáltak, s ezt nagyon gyakran dekorációjuk is kifejezte. Német területen a császár- és hét választófejedelem-ciklusok, próféták, apostolok, bölcsesség- és igazságosság-allegóriák tartoznak díszítésükhöz, máshol genealógiai ciklusokkal, különösen gyakran pedig a kilenc hős (és a kilenc hősnő) allegorikus alakjaival találkozunk festett falaikon vagy a finom plasztikus faltagolásuk fülkéiben, konzolain alkalmazott szobrokon.<sup>58</sup> Közeli a feltevés, hogy ilyen dekorációt szántak Budán is a nagy Stube áttört, pálcaművel feloldott falaira is.<sup>59</sup> Az építkezés programját tehát nagy valószínűséggel rekonstruálhatjuk. Így is rejtélyes marad azonban a szobordísz ábrázolási programja. A terjedelmes világi-reprezentatív ciklus nem igényelt szükségzerűen más teret, mint a szentek figurái: más példái is vannak a két témakör vegyítésének profán terekben is. Nehezebb meghatározni, milyen ideálokat lett volna hivatott a világiak portréciklusa a nagy tanácsterembe összehívottak előtt felidézni. A tisztán genealógiai ciklus feltevése elesik a ciklusban szereplő püspökök miatt, ugyanezért a kilenc hős (és hősnő) sem jöhet számításba; a választófejedelem-ciklus a nők jelenléte miatt nem valószínű, de Magyarországon egyébként is aligha volt aktuális. A feltűnően nagy számú budai szobor tematikai ellentmondásai leginkább akkor lennének feloldhatók, ha genealógiai ciklus (amelyben helyük van a nőalakoknak) és az ország előkelőinek



(amelyben viszont a nem fejedelmi lovagok és egyháziak szerepelhettek) együttes ábrázolását tételezzük fel. Ez esetben feltehető, hogy a ciklusban a királyi hatalom magyarországi gyakorlásának sajátos feltételei, az országtanács és a király közötti kompromisszum eredményei is lecsapódtak. Zsigmond, akinek útjai során volt alkalma elgondolkodni a rendiség előnyeire és árnyoldalain, talán e tapasztalatokkal is számot vetett a program kijelölésekor.<sup>60</sup>

## JEGYZETEK

1. III. Béla bizánci tartózkodásának és neveltetésének kérdéséhez vö.: DERCSÉNYI D.: Az esztergomi Porta speciosa. Bp., 1947; vele szemben: BOGYAY, Th. v.: L'iconographie de la Porta speciosa d'Esztergom et ses sources d'inspiration. Revue des Études Byzantines 8 (1950) 99. skk. és RADOJČIĆ, Sv.: Die „Porta speciosa“ in Gran und deren serbische Parallelen. Beiträge zur älteren europäischen Kunstgeschichte, Festschrift R. Egger. Klagenfurt, 1952. I. 256. skk. – ezekkel szemben: MAROSI, E.: Esztergom zwischen Ost und West. Einige Fragen europäischer Kunst unter Béla III. Zbornik za likovne Umetnosti 15. (1979) 51. skk. – II. András útjának művészettörténeti következményei lényegében feldolgozatlanok. – Károly Róbert 1933/34-es útjára l. főleg: LEVÁRDY F.: Magyar Anjou Legendárium. Bp., 1975. 14–15. – Következtetések Nagy Lajos itáliai hadjáratainak hatásáról: POGÁNY-BALÁS, E.: Observations in connection with the Antique Prototype of the St. George Sculpture of Márton and György Kolozsvári. Acta Historiae Artium XXI. (1975) 335. skk.
2. Erzsébet szerepére l. főleg SNIEŽYŇSKA-STOLOT, E.: tanulmányait: Queen Elizabeth as a Patron of Architecture. Acta Historiae Artium XX. (1974) 13–36; UŐ.: Ze studiów nad kulturą dworu węgierskiego królowej Elżbiety Łokietkówny. Studia Historyczne XX. (1977) 181–190; UŐ.: Tanulmányok Erzsébet királyné mecénási tevékenységéről (Liturgikus textiliák és paramentumok). Ars Hungarica 1979. 23–31; UŐ.: Studies on Queen Elizabeth's Artistic Patronage. Critica d'Arte fasc. 166–168 (1979) 97–112; UŐ.: Tanulmányok Łokietek Erzsébet királyné műpártolása köréből: ötvöstárgyak. Művészettörténeti Értesítő XXX(1981). 233–254. – Vö.: KARÁCSONYI J.: Nagy Lajos anyja Rómában. Katolikus Szemle VII(1893) 50. skk; PÖR, A.: Erzsébet királyné aacheni zárandoklása 1357-ben. Századok XXXV(1901) 1. skk.
3. A Zsigmond-kori centralizáció kérdéséhez alapvető: MÁLYUSZ, E.: Die Zentralisationsbestrebungen König Sigismunds . in Ungarn. Studia Historica Nr. 50. Budapest 1960. 5. skk. – A magyar kancelláriák és a birodalmi kancellária viszonya: uo. 29. skk. – A birodalmi székhely kérdéséhez l. SPĚVÁČEK, J.: Die Epoche Karls IV. Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Kiállítási katalógus. Köln, 1978. 2. 585–605 és vitája Fr. Seibtel uo. 4. 1980. 198–200.
4. Zsigmond 1410–1437 közötti itineráriumának jól használható összeállítását a Regesta Imperii XI. alapján l. KÉRY, B.: Kaiser Sigismund. Ikonographie. Wien–München 1972. 198–202.
5. Zsigmond művészeti tevékenységének, kezdeményezéseinek forrásaihoz l. HORVÁTH H.: Zsigmond király és kora. Bp., 1937. 108. sk. (a budai vár építkezéséhez hívott mesterekről); Zsigmond külföldi építészairől összefoglalóan: GEREVICH L.: A budai vár feltárása. Bp., 1966. 284. skk. – A nördlingeni Georgskirche egyik mestere, Hans Felber 1423-ban Zsigmond rendeletére Pozsonyba utazott, Konrad Stenglin pedig, aki Nördlingenben Felber segédje volt, későbbi nördlingeni feljegyzések szerint 1439-ben járt Pozsonyban: KLEMM, A.: Württembergische Baumeister und Bildhauer bis ums Jahr 1750. Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte V(1882) 75. sk. – Vö.: még: 8. jegyzet.
6. CASTELNUOVO, E.: Un pittore italiano alla Corte di Avignone. Matteo Giovanetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV. Torino 1962. 23. és uo. 2. jegyzet.
7. VALOIS, N.: Essai de restitution d'anciennes annales avignonaises (1397–1420). Annuaire-Bulletin de la Société de l'Histoire de France. Seconde partie. Documents et notices historiques T. XXXIV. Année 1902. 161–186. – Az idézett hely: 182. sk. – Vö.: PANSIER, P.: Les palais cardinales d'Avignon aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles I. Avignon 1926. 93. – a livrée de Poitiers-ről és Zsig-

mond ottani tartózkodásáról. Az idézett *Chronicon parvum Avinionense* kiadása (*Carreri*, *Annales d'Avignon et du Comtat* 1916. 172) számunkra közvetlenül nem volt hozzáférhető.

8. Rozgonyi István levelei: ÁLDÁSY A.: Rozgonyi István levele Zsigmond király perpignani tartózkodásáról. *Történelmi Tár* U F. I. (1900) 449–452. és Uő.: Rozgonyi István levele Párizsból 1416. uo. U F. II. (1902) 575–577; az idézett szövegrész: 576. – Pozsonyban játszott szerepéhez l.: SZÜCS J.: A középkori építészet munkaszervezetének kérdéséhez. Budapest Régiségei XVIII. (1958) 313–356, különösen: 316. skk. Vö. még: FÜGEDI E.: A 15. századi magyar arisztokrácia mobilitása. Bp., 1970. 9. és 85.

9. FAURE, Cl.: Les réparations du palais pontifical d'Avignon au temps de Jean XXIII (1413–1415). *Ecole française de Rome. Mélanges d'archéologie et d'histoire*. XXVIII<sup>e</sup> année. 1908. 185–206. – az idézett helyek uo. 195. és 2. jegyzet. Vö.: GAGNIÈRE, S.: Le Palais des Papes d'Avignon. h.n. 1974. 109.

10. FAURE: i.m. (l. 9. jegyz.) 1908/ 197. sk., 3. jegyzet.

11. „Forme”: l.: HAHNLOSER, H. R.: Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek. Graz, 1972.<sup>2</sup> 56. sk. és 354. – „Exemplum”: SCHLOSSER, J. v.: Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter. *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* XXIII(1903) 279–338; HAHNLOSER: i.m. 1936/1972. 247. skk.

12. FAURE: i.m. 1908 (l. 9. jegyz.) 197 szerint: „Il demanda instamment au camerier François de Conzié, lorsque celui-ci vint à Constance, d'en faire exécuter pour lui une reproduction”. – Nem lehetetlen, hogy Zsigmond figyelmét az avignoni épületre maga XXIII. János hívta fel, akivel 1414-ben Cremonában tárgyalt, s akit ez évben a helyreállítási munkák – mint ezt mantovai levele tanúsítja – intenzíven foglalkoztattak.

13. PANSIER, P.: Les peintres d'Avignon aux XIV<sup>ème</sup> et XV<sup>ème</sup> siècles. *Biographie et Documents*. Avignon 1934. 163–166 és dokumentumok: 1–3. sz. 171. sk. – Vö.: ROQUES, M.: Les peintures murales de Sud-Est de la France XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècles. Paris, 1961. 87. sk., 95.

14. BARON, Fr.: Collèges apostoliques et Couronnement de la Vierge dans la sculpture avignonnaise des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. *La Revue du Louvre et des Musées de France* XXIX. (1979) 171 sk.

15. MacGEE MORGANSTERN, A.: Pierre Morel, Master of Works in Avignon. *The Art Bulletin* LVIII. (1976) 323–349. – Vele szemben l.: Les Fastes du Gothique. Le Siècle de Charles V. Kiállítási katalógus. Párizs, 1981. 100. sz.: 149. skk. és 435.

16. BARON: i.m. 1979 (l. 14. jegyz.) 3. kép és Uő.: Découvertes en Avignon. *La Revue du Louvre et des Musées de France* XXI(1981) 155. sk., 1–3. kép.

17. BARON: i.m. 1979 (l. 14. jegyz.) 177. sk., 182; Uő.: Fragments de gisants avignonnais. *La Revue du Louvre et des Musées de France* XXVIII(1978) 75. sk. és Les Fastes du Gothique 1981 (l. 15. jegyz.) 108. sz.: 156–159. – Vö.: DIDIER, R.–RECHT, R.: Paris, Prague, Cologne et la sculpture de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle. A propos de l'exposition des Parlers à Cologne. *Bulletin monumental* 138(1980)199. és 106. jegyzet.

18. McGEE MORGANSTERN: i.m. 1976 (l. 15. jegyz.) Fig. 31–36. és 343. skk.

19. DIDIER-RECHT: i.m. 1980 (l. 17. jegyz.) 181.

20. BARON: i.m. 1979 (l. 14. jegyz.) 4. kép, vö.: uo. 172.

21. McGEE MORGANSTERN: i.m. 1976. (l. 15. jegyz.) Fig. 17, a csoporthól: 334. sk.

22. BACHER, E.: Der Bildraum in der Glasmalerei des 14. Jahrhunderts. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXV(1972) 87–95. – Ebbe az összefüggésbe tartozik az aixi Annuntiatio mestérének azonosítási kísérlete Guillaume Dombet-val, az Aix-en-Provence-i székesegyház St-Mitre kápolnájának üvegablakaiból kiindulva: BOYER, J.: La Maître d'Aix enfin identifié. *Connaissance d'art* N° 72 (1958) 39–43. Dombet 1414-ben, Bertrand de la Barre-ral egyidőben, részt vett a pápai palota restaurálásában: a Tour des Anges üvegablakaiért fizették: *Faure*: i.m. 1908 (l. 9. jegyz.) 195. sk.

23. BUCHER, Fr.: Micro-Architecture as the „Idea” of Gothic Theory and Style. *Gesta* XV(1976) 71–89, különösen: 74.

24. BUCHER, Fr.: Design in Gothic Architecture. A Preliminary Assesment. *Journal of the Society of Architectural Historians*. March 1968. Volume XXVII Number 1. 69.

25. SYMEONIDES, S.: Taddeo di Bartolo. Siena 1965. Pl. LXIX/b és 152. sk., 231. sk. – vö.:

- ROWLEY, G.: Ambrogio Lorenzetti. Princeton 1958. 98. sk. – PÄCHT, O.: Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XIII(1950) 40. sk.; MEISS, M.: French Painting in the Time of Jean de Berry. New York 1967. 219. skk. – uo. az itáliai táj és az alaprajz összefüggéséről fontos megjegyzés. – A „plateau type” kompozícióról: UÖ.: „Highlands” in the Lowlands. *Gazette des Beaux-Arts* VI<sup>e</sup> pér. Tome LVII (103<sup>e</sup> année, 1961) 281. skk.
26. Enguerrand Charonton 1453. április 24-én, a villeneuve-i Chartreuse oltártáblájára kötött szerződését I. *Pansier*: i.m. 1936. 83–86. – Vö. RING, G.: La peinture française du quinzième siècle. London–Paris, 1949. Kat. 116. sz. 209. sk.; LACLOTTE, M.: L'École d'Avignon. La peinture en Provence aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Paris, 1960. 83. skk.
27. SCHMUGGE, L.: Kurie und Kirche in der Politik Karls IV. Kaiser IV. Staatsmann und Mäzen. Hrsg. v. F. Seibt. München 1978. 74. skk; SEIBT, F.: Karl IV. Ein Kaiser in Europa 1346 bis 1378. München 1978. 135. skk; 228. sk.
28. A budai szoborleletre alapvető: ZOLNAY L.: Az 1967–75. évi budavári ásatásokról s az itt talált gótikus szoborcsopotról. Budapest Régiségei XXIV. 3–4. Bp., 1977. Függelékében fontos dokumentációval: SZAKÁL E.: Megfigyelések, adatok és következtetések az 1974. évi szoborlelet értékeléséhez; SZALAY Z.: A budai szobrok festékanyagairól; BODA J.: A budavári ásatásokkal kapcsolatban feltárt Anjou-kori szobortöredékek közetanyagának vizsgálata; továbbá: ZOLNAY, L.: Der gotische Skulpturenfund von 1974. in der Burg von Buda. *Acta Historiae Artium* XXII(1976) 173–331; MAROSI, E.: Vorläufige kunsthistorische Bemerkungen zum Skulpturenfund von 1974 in der Burg von Buda. uo. 333–373. – Az ott kifejtettekhez korrekciók: MAROSI, E.: Ungarn. Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400 (I. 3. jegyz.) 2. Köln 1978. 453. sk. és UÖ.: Bemerkungen zur Architektur und Bauskulptur der Parlerzeit in Ungarn. uo. 4. Köln, 1980. 137. sk. – A 15. századi budai szoborsorozat művészettörténeti helye c. tanulmány a budai szoborleletről Zolnay Lászlóval együtt írott kötetben sajtó alatt – itt a szövegben röviden ismertetett felfogás részletes kifejtése és dokumentálása.
29. L. fent, vö. 3. jegyz.
30. Vö.: JUVENAL DES URSINS: Histoire de Charles VI, roy de France. Nouvelle collection des mémoires II. (Michaud-Poujoulat) Paris, 1836. 529. skk.: „Et vint descendre au Palais où le Roy estoit, lequel vint au devant de luy jusques au haut des degrez du beaus roy Philippes. Et là s'entraccolerent, et firent grand chère l'un à l'autre.” *JOURNAL D'UN BOURGEOIS DE PARIS* uo. 646. skk.: „Item, le premier jour de mars 1415 ensuivant, jour de Saint-Aubin, entra l'Empereur roy de Hongrie à Paris à ung dimanche et vint par la porte Saint-Jacques, et fut logé au Louvre...”
- ENGUERRAN DE MONSTRELET: La Chronique d'Enguerran de Monstrelet en deux livres avec pièces justificatives 1400–1444 publiée par la Société de l'Histoire de France par L. Douët-D'Arcq. Tome troisième Paris, 1859. 135. sk.: „Ouquel temps vindrent à Paris deux chevaliers des gens Sigismont, empereur et roy d'Alemagne, pour préparer son hostel et metcre pourveances, pour ce qu'il devoit venir audit lieu de Paris. Ausquelz deux chevaliers fut baillé, pour loger ledit seigneur, le chastel du Louvre.” – ui. további útjának leírása: Saint-Denis–Beauvais–Saint-Riquier–Calais.
31. Vö.: WINDECKE: Das Leben Sigmunds K. 59. Die Geschichtsschreiber der deutschen Vorzeit in deutscher Bearbeitung, fortgesetzt von W. Wattenbach, Fünftehntes Jahrhundert. Bd. I. Nach Handschriften übersetzt von Dr. v. Hagen. Leipzig, 1886. 46.
32. L. fent és 8. jegyzet.
33. Le Voyage d'Outremer de Bertrandon de la Broquière premier écuyer tranchant et conseiller de Philippe le Bon, duc de Bourgogne. Publié et annoté par Ch. Schefer. Paris, 1892. 235. – magyar kiadása: SZAMOTA I.: Régi utazások Magyarországon és a Balkán-félszigeten 1054–1717. Bp., 1891. 93. sk. Écluse vagy Pas de la Cluse Haute-Savoie határán, a Rhône völgyében, a Lyon–genfi úton volt található, vö.: Dictionnaire géographique et administratif de la France et de ses colonies publ. sous la direction de P. Joanne T. III. Paris, 1894. 1346. – A név víziépítészeti, a hajózó zsilipek újabb típusával való összefüggésére I. PIRENNE, H.: Les „overdrages” et les „portes d'eau” en France au XIII<sup>e</sup> siècles, à propos d'une charte inédite provenant des archives de la ville d'Ypres. Kny.: Essays in Medieval History presented to Thomas Frederick Tont. Manchester, 1925. 139–145. Zsigmondnak a vízi építészeti iránti tartós érdeklődését bizonyítja a sienai Ser Mariano di

Jacopo (melléknevén: Taccola) traktátusának 1433-ban készült ajánlása. L.: BECK, J. H.: *The Historical „Taccola” and Emperor Sigismund in Siena. The Art Bulletin* L(1968) 315: „... cuius ententio est in partibus vestris Ungarie habitare et ibidem dies suos finire et in omnibus aquarum edificitiis attendere et in codicibus omnia facta et gesta per vos reges Ungarie et antecessores vestros describere iuxta suum posse de quolibet loco recoligere et in dictis codicibus in principio marginis designare ac miniari storiis.” – Bonfini már nem láncról tud, hanem hídról, amely számára a császárhoz méltó nagyszerűség jele: „Ex altera Danubii ripa in Pestana civitate, que e conspectu est, molem posuit in arcis obiecte speciem, ut hinc supra Danubium perpetuo ponte arcem utramque coniungeret. Verum mors invida tam superbi operis initium intercept; quod si perficere potuisset, Traiani pontem, quem in superioris Mysie ripe quondam ille fecerat, procul dubio superasset.” Antonii Bonfinii Asculani *Rerum Hungaricarum Decades*. Ed. I. Főgel, B. Iványi, L. Juhász. Dec. III. Lib. III. T. III. Lipsiae, 1936. 75.

34. „... je prins ung de ces compagnons maçons françois le quel me dist qu’il estoit de Bray sur Somme pour mener avecques moy, car, jusques là, je n’avois point eu de serviteur. – Bray-sur-Somme, Amiens közelében, a százéves háború idején nagy stratégiai jelentőségű város volt, 1411-ben Jean de Croy, a burgundi herceg chambellan-ja lett a várnagya mint Boulogne grófság kormányzója. 1414-ben Félelemnélküli János Párizs elleni hadjárata során mégis kénytelen volt elkerülni a várost, s Eclusier-nél kelt át a Somme-on. L.: JOSSE, H.: *Histoire de la ville de Bray-sur-Somme. Mémoires de La Société des antiquaires de Picardie* 3<sup>e</sup> série, tome XXVII(1882) 275. skk. – Az említett összefüggések is valószínűsítik, hogy a kőfaragó Zsigmond párizsi útja idején került Magyarországra.

35. A párizsi udvar portréművészetéhez l.: PRADEL, P.: *Art et politique sous Charles V. La Revue des Arts* I(1951) 89. skk; RICHTER SHERMAN, C.: *The Portraits of Charles V. of France (1338–1380)*. New York 1969. – A Louvre portrészobrairól: GABORIT, J.-R.: *Les statues de Charles V et de Jeanne de Bourbon du Louvre. Une nouvelle hypothèse. La Revue du Louvre et des Musées de France* XXX(1980) 237–245; l. még: *Les Fastes du Gothique* 1981 (l. 15. jegyz.).

36. A pozsonyi építkezéshez és kronológiájához l.: SZÜCS J.: i.m. 1958 (l. 8. jegyz.) 318. skk., 336. sk. – A budai és a pozsonyi építkezés viszonyához l. 39. jegyz.

37. KÉRY: i.m. 1972 (l. 4. jegyz.) 198.

38. GAYE: *Carteggio inedito d’artisti dei secoli XIV. XV. XVI. T.I. Firenze, 1839. Nr. XXVI. 92.* A terv magyarországi rendeltetésére vonatkozó különféle feltevéseket a szöveg nem támasztja alá: pl. HORVÁTH: i.m. 1937 (l. 5. jegyz.) 94: „... Budán városi kórház állott, melyről a bíró és az esküdtek gondoskodni, azt hetenként meglátogatni és ellenőrizni tartoztak. Ezen kórház át- vagy újjáépítésénél történhetett, hogy a budai tanács 1414-ben elkérte a gyönyörű sienai Ospedale de la Scala terveit”. – Vö. Uő.: *Siena ed il primo rinascimento ungherese. Roma–Budapest 1925.* (Estratto dalla „Corvina” V–1925) 15. Horváth Henrik az i.h.-en a budai Jogkönyvre hivatkozik. Vö.: *Das Ofner Stadtrecht*, hrsg. v. Karl Mollay. Bp., 1959. Art. 168: 119. sk.; 249: 143; 373: 181. – A Jogkönyv és Zsigmond 1405-ös városi dekrétumának létrejöttében a történeti kutatás jelentős szerepet tulajdonít Zsigmond és – főként nürnbergi kapcsolatokkal rendelkező – patríciusi tanácsadói kezdeményezésnek. A Jogkönyv keletkezéséhez l.: MOLLAY, K.: i.m. 1959. 20. skk. – Vö.: MÁLYUSZ: i.m. 1960. (l. 3. jegyz.) 16. skk; KUBINYI A.: *Budapest története a későbbi középkorban Buda elestéig. Budapest története II. Bp., 1973. 80. sk.*

Ez az összefüggés valóban bizonyítja a király személyes érdeklődését a városi intézmények iránt, amelyeknek a jelentős autonómiát élvező sienai Ospedale híres és kiemelkedő példája volt. – Erről l.: MORANDI, U.: *Profilo storico. MORANDI, U.–CAIROLA, A.: Lo Spedale di Santa Maria della Scala. Siena 1975.* – Köszönettel tartozunk Enzo Carli professzor úrnak szíves segítségéért. L. még további irodalommal: GIELLY, L.: *L’Hôpital de Sienne et les fresques de Domenico di Bartolo. L’Art et les Artistes* X(1910) 51; GALLAROTTI, D.: *Gli affreschi quattrocenteschi della Sala del Pellegrinaio nello Spedale di Santa Maria della Scala in Siena. Storia dell’Arte* 13 (1972) 6. skk. – Az Ospedaléra vonatkozó speciális irodalom javarésze számunkra sajnos hozzáférhetetlennek bizonyult, vö.: 57. jegyzet.

Ugyancsak a „demokratikus” – helyesebben a rendi állam törekvéseinek megfelelő – érdeklődés másik, komikus naivitást és tapintatlan forrófejűséget eláruló esetéről l. JUVENAL DES URSINS elbeszélését: i.h. 1836 (l. 30. jegyz.) 529: „Ledit Empereur voulut sçavoir ce que l’estoit de la cour

de parlement: et un jour de plaidoirie il vint à la cour.” – Mikor meghallja, hogy az alperes nem lo-  
vag, kivonja kardját, és tüstént lovaggá üti. Ez a „Schlagfertigkeit” rossz vért szül: „...de cet ex-  
ploit gens de bien furent estrahis, comme on luy avout souffert, veu que autres fois les Empereurs  
ont voulu maintenir droict de souveraineté au royaume de France contre raison.” – Az affér nem  
jelentéktelen adalék ahhoz sem, milyen tartalmi intenciók választották el egymástól a kölcsönzött  
művészeti formákat és mintaképeiket; pl. milyen esélyei voltak Zsigmond udvarában a kollektív,  
testületi reprezentációnak.

39. GEREVICH, L.: Prager Einflüsse auf die Bildhauerkunst der Ofner Burg. *Acta Historiae Artium*  
II(1954) 51. skk; Uő.: i.m. 1966 (I. 5. jegyz.) 284. és 2. jegyzet. – Vö. a budai kúttörödékekre:  
HORVÁTH H.: A Székesfővárosi Múzeum középkori lapidáriuma a Halászbástyán. *Magyar Művé-*  
*szet* VIII(1932) 117; GEREVICH L.: i.m. 1966 (I. 5. jegyz.) 70; ZOLNAY L.: i.m. 1977 (I. 28.  
jegyz.) 77. skk. – Egy pozsonyi töredék a kéz azonosságára enged következtetni: FIALA, A.: Z no-  
vých výskumoch na bratislavskom hrade. *Vlastivedný Časopis* XII(1963) 123. skk. és kép a 127. ol-  
dalon. A pozsonyi építkezések stílusához I. BUREŠ, J.: Die Meister der Pressburger Domes. *Acta*  
*Historiae Artium* XVIII(1972) 93.

40. Vö.: GEREVICH L.: i.m. 1966 (I. 5. jegyz.) 61.

41. GEREVICH L.: i.m. 1966 (I. 5. jegyz.) 28. skk; 291. sk.

42. MAROSI E.: Buda és Vajdahunyad, a 15. századi magyarországi építészettörténet tartópillérei.  
Építés – Építészettudomány XV(1983) 305. skk.

43. GEREVICH L.: i.m. 1966 (I. 5. jegyz.) 146. és 203. kép; vö.: (a konzolformákhoz) VIOLLET-  
LE-DUC, E.-E.: Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle. V. Paris,  
1861. 114. skk (Échauguette); uo. IX(1868) 189. skk. (Tourelle).

44. GEREVICH L.: i.m. 1966 (I. 5. jegyz.) 73. skk, különösen: 95. sk.

45. A Friss palota rekonstrukciójához: NAGY E.: Zsigmond király budavári Friss-palotája. Bp.,  
Régiségei XVI(1955) 105–134; GEREVICH L.: i.m. 1966 (I. 5. jegyz.) 28. skk.

46. NAGY E.: i.m. (I. 45. jegyz.) 34. kép; GEREVICH L.: i.m. 1966 (I. 5. jegyz.) XIII. tábla 6.

47. A forrásokra – eltérő lokalizálással és interpretációval: BALOGH J.: A budai királyi várpalota  
rekonstruálása a történeti források alapján. *Művészettörténeti Értesítő* I (1952) 30. skk. – Vö.:  
GEREVICH L.: i.m. 1966 (I. 5. jegyz.) 65. sk.; BALOGH J.: A művészet Mátyás király udvarában.  
Bp., 1966. I. 52. és uo. 2, 3. jegyzet.

48. GEREVICH L.: i.m. 1966 (I. 5. jegyz.) 61; BALOGH J.: i.m. 1966 (I. 47. jegyz.) 51.

49. „Wir meinen also damit jenen von außen, durch einen sogenannten Hinterladerofen beheizba-  
ren, rauchfreien Raum (zumeist mit Wänden oder Wandverschalungen in Holzbauweise), der stets  
durch eine Oberdecke abgeschlossen und zu besonderen, meist zu Wohnzwecken, eingerichtet ist.”  
MOSER, O.: Zum Aufkommen der „Stube” im Bürgerhaus des Spätmittelalters. Das Leben in der  
Stadt des Spätmittelalters. Internationaler Kongreß Krems a.d. Donau 20. bis 23. September 1976.  
Veröffentlichungen des Institut für Mittelalterliche Realienkunde Österreichs Nr. 2. Wien, 1977.  
211. – A tanulmány: i.h. 207–228 a tértípus megjelenését és elterjedését dokumentálja, kimutat-  
va a fejedelmi rezidenciák vezető szerepét.

50. ENTZ G.: Gótikus udvarház Alsóörsön. *Művészettörténeti Értesítő* V(1956) 129. sk. (adatok  
1399-től kezdve).

51. A buda-vajdahunyadi kapcsolathoz I. GEREVICH L.: i.m. 1966, mint 45. jegyz.; ugyanúgy:  
BALOGH J.: i.m. 1966 (I. 47. jegyz.) 52; 2. jegyzet is. – Vö.: MAROSI E.: i.m. 1983 (I. 42. jegyz.) –  
A vajdahunyadi palotaépület metszetét I. ARÁNYI L.: Vajda-Hunyad vára 1452, 1681, 1866. szó-  
ban és képen. Pozsony, 1867. T. VI. és magyarázata: 78–79.

52. BALOGH J.: i.m. 1966 (I. 47. jegyz.) 51. – KROPF L.: Régi utazók Magyarországon. Századok  
41(1907) 921–928. nyomán.

53. Vö.: SEMENZATO, C.: L'architettura del Palazzo della Ragione. Il Palazzo della Ragione di Pa-  
dova. h.n. (Milano) 1964. 23–44.

54. BALOGH J.: i.m. 1966 (I. 47. jegyz.) 48.

55. A fafedésű nagytermekre I.: VIOLLET-LE-DUC: i.m. (I. 43. jegyz.) III. (1857): *Château*: 104  
(Montargis), 112 (Coucy), 153 (Pierrefonds) – a tetőszerkezetekről: uo. (Charpente) I. skk; vala-  
mint: Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte III(1954) Sp. 1131. sk. (Gruber, O.: Decke); to-  
vábbá: ENLART, C.: Manuel d'archéologie française II. Architecture civile et militaire. Paris, 1904.  
43. skk (az ispotályokról), 72. skk. (salle és salle basse).

– Egyes emlékekről: MEISS, M.: *French Painting in the Time of Jean de Berry*. New York, 1967. 36. skk. A reimsi Palais archiépiscopeal nagyterméről: MARTIN, C.: *L'art Gothique en France, l'architecture et la décoration I*. Paris, 1913. 7. és pl. 13. – MÜHLBERG, F.: *Der Hansaaal des Kölner Rathauses*. Wallraf-Richartz Jahrbuch XXXVI. (1974) 65–98. – HARWEY, J. H.: *Henry Yevele. The Life of an English Architect*. London 1946. 47. skk; 59. sk.; 71; vö.: WEBB, G.: *Architecture in Britain. The Middle Ages*. Harmondsworth 1956. 188. skk. – Dekorációjukhoz l.: SIMPSON A.: *English Art during the Second Half of the Fourteenth Century. Die Parler und der Schöne Stil (I. 3. jegyz.) Resultatband*. Köln, 1980. 153.

56. PANSIER: i.m. 1930 (I. 7. jegyzet) 57. sz.: 85. skk; valamint 1926. 93, ugyanott alaprajzi rekonstrukció is.

57. A sienai Ospedale della Scala épületkomplexusának középkori állapota és átalakításának története nehezen hozzáférhető. Az épület leírásához l. Guida artistica della città e contorni di Siena. Siena 1863. 28. skk. – Történetéhez és dekorációjához l.: GIELLY: i.m. 1910 (I. 38. jegyz.) 51 – 59; DOUGLAS, L.: *Histoire de Sienne*. Paris, 1914. I. 105; II. 354. sk.; CHŁĘDOWSKI, C.: *Siena–Berlin*, 1923. I. 250. és II. 214. – A. CAIROLA: *Vicende artistiche (MORANDI–CAIROLA: i.m. 1975. I. 38. jegyz.)* részletes leírást és periodizációt is közöl – különösen az alaprajzon. Hiányzik azonban mindenféle utalás a terek konstrukciójára és különösen lefedésük egymás utáni változásaira. Ez minden bizonnyal az épületkutatások hiányára vezethető vissza.

Domenico di Bartolo freskói a Pellegrinaióban, az ispotály nagy csarnokában: VAN MARLE, R.: *The Development of the Italian Schools of Painting. Vol. IX. The Hague*, 1927. 533. skk; GALLAROTTI: i.m. 1972 (I. 38. jegyz.) 9. skk. – Kérdés, hogy olyan részleteknek, mint a hevederivettől tartott sík famennyezetnek A szegények táplálása lunetta-képén (VAN MARLE: i.h. Fig. 344) volt-e olyan előképe az ispotály architektúrájában, mint pl. az Alamiznaosztás részleteinek. GALLAROTTI: i.m. 25. sk. a festett architektúra elemeit a festészeti tradícióból származtatja, míg pl. CAIROLA: i.m. 119. emellett reális adottságok ábrázolását is feltételezi. Az Alamiznaosztás-képen nemcsak az ajtónyíláson át látható dómkapuzat, de az ispotály előcsarnokának részletei (triptichon, falképek) is bizonyos törekvést sejtetnek a helyszínen konkrét visszaadására az ideál-architektúrák perspektívája által hangsúlyozott térbeliség szándékán túl. Domenico di Bartolólól mint Zsigmond sienai padlóinkrusztáció-portréjának mesteréről l. még: VAYER L.: *Masolino és Róma. Bp.*, 1962. 148, 299. – Kapcsolatairól Taccolával és Jacopo della Querciaával l. BECK: i.m. 1968 (I. 33. jegyz.) 311.

Az épületről, mely számára is hozzáférhetetlennek bizonyult, s ezért különösen jelentőségéről a 15. század építészetiében (sorozatos másolatai a firenzei S. Maria Nuovaval együtt, kereszt alaprajzú ispotályépületeken): PEVSNER, N.: *A History of building Types*. Princeton, 1979. 142. sk. – Az ispotályokról a legjobb áttekintés uo. 139–158. (A Zsigmond számára készített rajzzal kapcsolatban további kérdés lehetne, vajon beilleszkedik-e a 15. századi, a reneszánsz építészete – így Filarete szempontjából is – sorsdöntő másolatsorozathoz, vagy attól független. Ez a sienai épület, a rajz és az esetleges magyarországi recepció ismeretének hiányában eldönthetetlen). – A franciaországi ispotályépítészeti rövid áttekintése: HILAIRE, Fr.: *Architecture hospitalière du Moyen Age au XVIII<sup>e</sup> siècle. Monuments historiques Avril-mai 1981*. 8. skk.

58. Portréciklusok és ikonográfiájuk: KELLER, H.: *Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters. Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte III(1939)* 355. skk; WAMMETSBERGER, H.: *Individuum und Typ in den Porträts Kaiser Karl IV. Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität zu Jena. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe 16 (1967)* 79. skk; RICHTER-SHERMAN: i.m. 1969 (I. 35. jegyz.) 57. skk; SCHMIDT, G.: *Zu einigen Stifterdarstellungen des 14. Jahrhunderts in Frankreich. Études d'art médiéval offertes à Louis Grodecki*. Paris, 1981. 269–280; UÖ.: *Das Kaiser- und Kurfürsten-Bild im „Wapenboek“ des Herolds Geldre. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXXIV. (1981)* 71–99, különösen: 83. skk.

59. Ezt a következtetést eddig egyedül EISLER, J. mérlegelte: *Zu den Fragen des Programms und der Ikonographie des „Dombildes“ zu Köln. Acta Historiae Artium XXIV. (1978)* 144, 46. jegyzet. – Egyezik ezzel a feltevéssel az a megfigyelés, hogy a szobrok fagyásnyomokat nem viselnek. Ha tehát egyeseket elhelyeztek – ami nem zárható ki –, azok épületbelsőben állhattak.

60. Vö. fent, 38. jegyzet.



## A MŰVÉSZETI ÉLET ÉS KAPCSOLATAI POZSONYBAN, ZSIGMOND KIRÁLY URALKODÁSÁNAK IDEJÉN<sup>1</sup>

Pozsony művészeti életének fellendülése éppen Zsigmond király uralkodásának idejére esik, és szorosan összefügg a város gazdasági<sup>2</sup> és társadalmi fejlődésével. Pozsony azok közé az újonnan felemelkedett városiasodó központok közé tartozott, melyek a XIV. század második felében a régi fontos városok (Esztergom, Székesfehérvár, Győr) jelentőségét vették át. A vezető polgári réteg gazdasági ereje és társadalmi öntudata megnőtt, az egyház és a nemesség mellett most már a polgárság is a művészet megrendelőjeként lépett fel.

A XIV. század végi társadalmi változások jelentősen befolyásolták a pozsonyi művészet jellegét is. A XIII. és a XIV. században a városban erős családuralom jött létre. Akkor még megengedett volt a tanácsbeliek egymással való rokonsága. Jellemző, hogy egy patríciuscsalád évtizedeken át meg tudta tartani a hatalmát. Magyarország más városaihoz hasonlóan (Buda, Sopron) Pozsonyban is az idegen (főleg dél-német–ausztriai) származású, a XIII. századra visszavezethető, földbirtokokat felhalmozó patríciuscsaládok tagjai comes (ispán) címet viseltek, a nemességhez hasonló életmódot folytattak és gyakran fűzték össze őket a családi kapcsolatok is. Ilyen volt a pozsonyi Hamboc-to,<sup>3</sup> valamint Jakab<sup>4</sup> és utódai. A XIV. század utolsó harmadában a régi patríciuscsaládok eladósodtak, birtokaikra szert tett a város közossége, hatalomra pedig új polgári réteg – gazdag kereskedőkből álló csoport – került. Az „Új ház” sorsa jól mutatja Jakab családjának „hanyatlását”. 1387-ben Pál, Jakab volt bíró fia, 120 font bécsi és 50 font magyar dénár adósság fejében elzálogosította a tornyos „Új ház” felét, amely azután Izsák zsidóhoz került zálogba. Mivel ezt kiváltani nem tudták, a városi tanács, Jodok morva őgróf rendeletére<sup>5</sup> e házrészbe beiktatta Izsákot. Tőle utóbb a város megvette a ház felét a tanácsháza céljára, főleg azért, nehogy a tornya más kezébe kerülve a város biztonságát veszélyeztesse.<sup>6</sup> A ház másik felét 1421-ben szerezte meg a város Jakab örököseitől.<sup>7</sup> Az „Új ház” tornya a mai városháza tornyával azonosítható. Az északról hozzácsatlakozó szárnyban a Fiala–Plachá–Leixner-féle épületkutatás az „Új ház” maradványait találta meg. Az épület nyugati falán az egykori pártázatos kerítőfal nyomai láthatók – a patrícius tornyos-kerített udvar épületegyütteséről van szó.<sup>8</sup> Ez az épülettípus a régi patríciuscsaládok életmódjának felel meg. A városokban az elkülönült, várszerű épületekben hasonlóan laktak, mint a feudális urak a birtokaikon. Az oklevelek gyakran említenek lakótornyokat, melyeket patríciusok építettek Budán,



Sopronban és az erdélyi városokban. Pozsonyban Hertlin bírónak volt ilyen tornya.<sup>9</sup> Jakab utódainak a tornyos „Új házon” kívül még egy régi tornyos házuk is volt,<sup>10</sup> amely a ferences templom közelében állt, és amelynek az 1378-as évi oklevél szerint két tornya és két traktusa volt.<sup>11</sup> Ezzel összefüggésben érdekes a városháza kápolnájának ülfülkéjében látható rajz, amely két épületet ábrázol, két toronnyal. Az archeológiai kutatás bebizonyította, hogy az Április 4. tér 2. számú házának is volt tornya.

A XIV. század végén hatalomra kerülő, kereskedéssel, pénzüzletekkel foglalkozó gazdag polgárok képviselője Ulricus Rauchenwarter volt, aki 1396–1400-ig és 1401–1411-ig, azaz tizennégy éven át kezében tartotta a pozsonyi bírói hivatalt. Társai közé Christian Jakab, helybeli vagyonos posztó-nagykereskedő és Eberhard Windecke, a pénzüzletekkel foglalkozó, Zsigmond szolgálatában álló, kalandos életű vállalkozó tartozott.<sup>12</sup> Windecke 1413-ban, a bíróválasztáson a megbukott bíróval, Rauchenwarterrel, felvonultatta a városi proletariátust és zavargásokat rendezett, mire a városi tanács elfogta és börtönbe zárta őket. Windeckének sikerült kiszabadulnia, Rauchenwarter meghalt a városi börtönben. A tanács azzal vádolta őt, hogy bírósága ideje alatt súlyos terheket rakott a polgárság vállaira, és 13.000 forinttal nem tudott elszámolni.<sup>13</sup>

A Rauchenwarter-ügy után megszűnt a bíró egyeduradlma a városban. A bírói állásban rövid időszakok után több polgár váltotta egymást. A hatalmat 4–6 tagból álló csoport tartotta kezében, az egyes tagok mindig más-más helyet foglaltak el a város igazgatásában (1412–1430: Kiczmagen, Eylausenrockh, Pauer, Pernhartl, aztán Tirman, Frank, Klee, Treletsch, List, Pulkus, Laspoth).

Az 1400 körüli gazdasági és társadalmi változások következménye az élénk építkezés lehetett. A telkek összevonásának és a házak átrendeződésének következtében megváltozott a város képe, az utcák zárt beépítésűek lettek. Megnőtt a belvárosi házak értéke – a XV. század harmincas éveiben az eladott házak átlagos ára 243 aranyforint volt, de egy-két kivételes esetben a 800, sőt 1.000 forintot is elérte.<sup>14</sup> Az új patríciusi réteg életmódjának megfelelő háztípus alakult ki, amelynek rövidebb oldala oromzatával az utcára nézett, alsó szintjét pince alkotta, az emeleten gyakori volt az ablakcsoportos, fadongás terem és kapualját ülfülkék díszítették. Ez a háztípus elterjedt volt a hasonló adottságú magyarországi és alsó-ausztriai területen. Pozsonyban egy ilyen gazdag patríciusi ház az Unger-ház szomszédságában fekvő épület lehetett, amely eredetileg a Pauer családé volt,<sup>15</sup> később majd (1430–34?) a városháza része lett. A Fiala–Plachá–Leixner-féle kutatás a homlokzaton díszes ablakcsoportot fedezett fel.<sup>16</sup> Ilyen összekapcsolt ablakokat Magyarország más városaiból és váraiból is ismerünk (Buda,<sup>17</sup> Kőszeg,<sup>18</sup> Várpalota,<sup>19</sup> Sopron<sup>20</sup>). Menclová<sup>21</sup> a csehországi, délnémet, karintiai és stájerországi példák nyomán kimutatta, hogy e nyílásrendszerhez bent fadongás terem kapcsolódott. Az említett típus Alsó-Ausztriában szintén kimutatható (Perchtoldsdorf vára, Hainburg<sup>22</sup>). A pozsonyi ablakcsoport a legdíszesebb, közel áll hozzá a soproni Szent György u. 3. sz. ház (ez városházául is szolgált, amikor a tulajdonosa, Turnhofer, a városbíró vagy a polgármester tisztségét viselte), a Beloianniszt tér 2. sz., és a hainburgi ház.

A polgárok nemcsak saját házukat építették, hanem pénzadományokkal az egyházi építkezéseket is támogatták, miről a végrendeletek tanúskodnak.<sup>23</sup> A pozsonyiak templomok felszerelésére hagyományoztak; a forrásokból tudjuk, hogy ötvöstárgyakat rendeltek.<sup>24</sup> A dómban levő keresztelőmedencét felirata szerint Rauchenwarter, városi

bíró, 1409-ben készítette.<sup>25</sup> Feltételezhető, hogy a pozsonyi templomok számos oltárát<sup>26</sup> táblaképek díszítették, köztük több a polgárok rendelkezésére jöhetett létre.

A város maga is megrendelőként lépett fel – ebből az időből olyan adatok maradtak fenn, amelyek szerint erősítési munkáért, tornyok javításáért fizetett. De a város művészeti reprezentációra való igénye valószínűleg csak később jelentkezett.

Kérdés, hogy a helybeli mesterek mennyire voltak képesek kielégíteni a művészeti igényeket. A pozsonyi ipar viszonylag fejletlen volt,<sup>27</sup> ezért gondosan mérlegelni kell, hogy a helybeli kézművesek milyen mértékben vehettek részt a művészi produkciók létrehozásában, és milyen volt a helyzetük a város társadalmán belül. Ezzel összefügg a művészi import kérdése – hogyan kerültek Pozsonyba a műtárgyak, honnan jöttek a művészek a városba. Végül figyelembe kell venni, hogy a város művészeti orientációját a húszas, harmincas években minden valószínűség szerint befolyásolta az udvari művészet.

A fennmaradt városi adójegyzékek, számadáskönyvek és más okiratok említenek a városban dolgozó kőműveseket,<sup>28</sup> festőket,<sup>29</sup> üvegeseket, selyemhímzőket,<sup>30</sup> ötvösöket.<sup>31</sup> Az adatok szerint volt helybeli művészeti produkció, nem lehet azonban megállapítani, hogy ez milyen színvonalon volt. Jellemző, hogy a művészi munkát végző kézművesek jövedelmének alapját – hasonlóképpen más kézművesekéhez nem annyira a foglalkozás, mint a bortermelés képezte.<sup>32</sup> A mesterek általában saját házzal, ingatlannal rendelkeztek.<sup>33</sup> Nagyobb társadalmi tekintélye a középkori viszonyoknak megfelelően, csak az ötvösnek volt. Hans Feyertag pozsonyi ötvös, aki vésnök is volt, tekintélyes, gazdag polgárnak számított, ugyanis az előkelő Krisztus Teste-társulat<sup>34</sup> tagja volt, a Duna melletti óerőd kapitányaként is ismerjük. Feyertag a borkereskedelemről nagy jövedelmet húzott, miről az általa fizetett magas összegű adó tanúskodik.<sup>35</sup>

Egy jelentős kőfaragónak a pozsonyi társadalomban elfoglalt helyzetére fényt vetnek azok az adatok, amelyek Konrad von Erlingre, a királyi főépítészére vonatkoznak. 1436-ban Rozgonyi György főispánnal együtt szót emelt néhány halálra ítélt pozsonyi érdekében, akik valószínűleg felügyelősége alatt dolgoztak a királyi vár építkezésén. A városban letelepedett mester fiának, Henriknek, azonban nem akarták feleségül adni a tekintélyes patríciusi List családból származó lányt; érdekében Zsigmond királynak kellett közbelépnie.<sup>36</sup>

Valószínű, hogy a jelentősebb feladatok kiviteléhez külföldi mestereket hívtak. Ilyen volt pl. Konrad von Dürnstein lapicida, akit Bureš a Dóm 1400 körüli építőmesterének tartott.<sup>37</sup>

Szobrok, táblaképek, illuminált könyvek, ötvös- és használati tárgyak import útján könnyen kerülhettek városba. Ez vonatkozik pl. a Rauchenwarter-féle bronz keresztelőmedencére,<sup>38</sup> vagy a Városi Múzeumban őrzött lámpára, amely rozmárgyarból készült, kis aranyozott ezüst tabernákulummal, amely alatt Szent Katalin borostyánkő szobra látható.<sup>39</sup> A műtárgyak importjáról igen kevés adat maradt ránk. Az 1457–58-ból származó harmincadkönyv említ egy misekönyvet (messpuch – 10 aranyforint), színezett metszeteket (gemalt prieff – 15,50 aranyforint) és egy festett táblát (ein gemalt tael – 6 aranyforint), amelyet Gilig festőmester (Aegidius, Egyed) hozott be.<sup>40</sup> Az áru származási helye azonban ismeretlen és azt sem tudjuk biztosan, hogy rendeltetési helye igazán Pozsony volt-e.

A behozott művészeti jellegű tárgyak eredetét Pozsony kereskedelmi kapcsolatainak

irányában kell keresni. Néha nehéz megítélni, hogy a mű külföldön készült-e, vagy a mester, aki külföldön szerezte az iskolázottságát, Pozsonyban dolgozott-e. Ilyen pl. a Városi Galériában őrzött Mária-Magdolna és Szent Erzsébet táblaképek esete, amelyek Bakoš szerint az osztrák festészet fejlődésébe illeszthetők be.<sup>41</sup> Úgy véli, hogy az alkotó a mai Nyugat-Szlovákia területén hosszabb ideig működő bécsi festő volt.<sup>42</sup>

A pozsonyi káptalan egyes könyveinek az illuminációit idegen (cseh és osztrák) mestereknek szokták tulajdonítani,<sup>43</sup> mások azonban Pozsonyban keletkezettek. Schmidt szerint pl. a *Missale Posoniense* (ÖNB Cod. 4812) egy cseh iskolázottságú pozsonyi miniátortól származik.<sup>44</sup>

Pozsonyt a legközvetlenebb kereskedelmi kapcsolatok Alsó-Ausztriához, Bécshez fűzték.<sup>45</sup> A város piaci körzete ugyanis az ország határain kívül esett. Olyan adatok, amelyek a Béccsel való művészeti kapcsolatokról tanúskodnak, csak későbbi időszakból maradtak ránk.<sup>46</sup> Erre az orientációra azonban a Zsigmond-kori emlékek vallanak. A *Missale Posoniense*-t („E”, Budapest, Széchényi Könyvtár Cod.lat.218) már Oettinger<sup>47</sup> Michael illuminátornak tulajdonította. Osztrák származású valószínűleg a ferencesek templomában levő Pietà is. Kutal ezt az admonti Pietà mellé sorolta, abba a csoportba (Garsten, Jena, Neumark), amelynek a szobrai a lutini pietán keresztül a brünnire vezethetők vissza.<sup>48</sup> Az admonti szobron hasonló a kezek motívuma (vö. a jihlavai és vsměřicei Pietákat is), Madonnája azonban egyenesebb tartású, más a ruha redőzete és az egész szobor jobb minőségű munka. A pozsonyi Máriának testtartása hasonlít a garsteni szoborra. E típus különböző variánsai olyan előképre engednek következtetni, amilyen a bécsi Albertinában őrzött Pietà-metszet lehetett.<sup>49</sup> A metszeten Mária ruhájának redőzete nagy hasonlóságot mutat a pozsonyi szoboréval. (Természetesen figyelembe kell venni, hogy a metszet technikájából kifolyólag fordított állású.)

Az ausztriai eredetű, átlagos minőségű művészeti import szempontjából érdekes a Pozsony melletti Dévény (Dévin, Theben)<sup>50</sup> templomából származó, a Krisztus az Olajfák hegyén jelenetét ábrázoló dombormű. A passiósorozatból kiragadott, önállósult jelenet igen elterjedt volt az 1400 utáni időben. Ez főleg Bajorországra és Ausztriára vonatkozik, ahogyan ezt a fennmaradt domborművek bizonyítják.<sup>51</sup> Magyarországon a nagybányai<sup>52</sup> plébániatemplom kapuzat-domborműve, majd a kassai nyugati kapuzat szemöldöke és az északi kapuzat baldachinjának zárókövei az Olajfák hegyén-jelenetet ábrázolják. Azonos témájú domborműves táblák a Fertő-tó környékén, a mai Burgenland területén (Szentmargitbánya – St. Margarethen, Fertőszéleskút – Breitenbrunn, Prubach) és Erdélyben (Nagyszeben – Sibiu, Szászsebes – Sebeș Alba)<sup>53</sup> maradtak fenn. Ismert volt ez a típus Szlovéniában is.<sup>54</sup> A táblák gyakran a templom külső falán vannak elhelyezve, ami másodlagos alkalmazás lehet, de tekintettel arra, hogy a templom körül gyakran temető volt, lehetséges, hogy halottak kultuszával függtek össze. Erről tanúskodna az is, hogy az Olajfák hegye-jelenet az epitáfiumok gyakori témája.

A dévényi dombormű érdekes ikonográfiai megoldást mutat. Krisztus az Atya előtt térdel, aki felhőben jelenik meg. A hegy alatt, barlangban, három apostol alszik, Krisztus háta mögött, sziklák mögül két alak figyeli a jelenetet. E kompozíciót az ismert példák közül egyedül a stílusban is rokon osztrák kleinpöchlarni Olajfák hegye<sup>55</sup> ismétli. A kleinpöchlarni táblán a közelebbi fej homlokán látható „szarvak” segítenek meghatározni a két hátsó alak kilétét: Mózesről és Illésről van szó.<sup>56</sup> A táblák felső része majdnem pontosan egyezik, a fák és az Isten-alak kidolgozása hasonló. A dévényi

alakok megmunkálása valamivel „lágyabb”. E dombormű – szerintünk – fiatalabb a kleinpöchlaminál, és valamivel jobb a minősége. A dévényi Krisztus ruházata hasonlít a maribori Krisztuséra, mind a kettő a maľborki Krisztus-szoborhoz hasonló előképre megy vissza.<sup>57</sup> Úgy látszik, hogy a dévényi dombormű Alsó-Ausztriában keletkezett, talán azonos műhelyben mint a kleinpöchlarni, onnan pedig dunai úton került a mai helyére. Feltételezhető, hogy ilyen módon Alsó-Ausztriából több műalkotás került Pozsonyba és környékére.

## AZ UDVARI MŰVÉSZET POZSONYBAN

A pozsonyi művészet fejlődésére, a város művészeti orientációjára nagy hatással volt az a tény, hogy Zsigmond király a XV. század harmincas éveiben a német birodalmi és csehországi ügyek előtérbe kerülésének következtében székhelyét Budáról az érdekszférájához közelebb fekvő Pozsonyba helyezte át.<sup>58</sup> Zsigmond az új székhelyen címéhez méltó rezidenciát igyekezett felépíteni. A pozsonyi várban folyó első építészeti tevékenységről szóló hírek a XV. század húszas éveiből maradtak fenn, ezek azonban az erődítési munkálatokra vonatkoznak, amelyre a növekvő huszita veszély miatt volt szükség.<sup>59</sup> 1430 táján a budai várban megszakadtak a munkák,<sup>60</sup> s Pozsonyban elkezdődött a királyi várpalota nagyszabású építkezése. A stílis egyezések és az előforduló azonos kőfaragójelek alapján<sup>61</sup> arra lehet következtetni, hogy a korábban Budán dolgozó művészek egy része az új rezidencia építésére ment át. Feltűnő a mind a két helyen alkalmazott torzfejes gyámkövek hasonlósága,<sup>62</sup> a sarkokon a púpos kváderok használata; a szegmensív motívuma talán szintén Budáról került Pozsonyba. Úgy látszik, hogy hasonló utat tett meg annak a királyfejnek az alkotója is, amely ma a Városi Galériához tartozó, volt klarissza templomban van kiállítva. A fejtörődék lelőhelye ismeretlen, a várban dolgozó szobrászra mutat azonban a plasztika jó művészi minősége. A fej egyes vonásaiban – az arc modellálása, a nyitott száj motívuma, a haj fürtökben való kidolgozása, a szakáll megmunkálása – eléggé hasonlít az 1974-ben talált budai szobrok egyik-másikára (41, 43, 46. sz.).<sup>62a</sup>

Pozsonyban egy nagy méretű, jól szervezett építőműhely dolgozott.<sup>63</sup> A munkának technikai és művészeti irányítója Konrad von Erling építőmester volt, aki valószínűleg Bajorországból származott.

A királyi építőműhely jelenléte befolyásolta a városi építészet megjelenési formáját. Valószínű, hogy a mesterek egy része letelepedett Pozsonyban, amint erről Konrad von Erling esete tanúskodik.<sup>64</sup> A királyi építőműhelyhez tartozó munkások a városi polgárság megbízásain is dolgozhattak, mire a városi építészet egyes, a várból ismert formái mutatnak (pl. a szegmensív formájú kapuk, az Április 4. tér 2. sz. ház pillérén látható torzfej).

Pozsony még egy másik módon is kapcsolatba került a királyi udvarral. IV. Vencel cseh király özvegye, Zsófia királyné ott töltötte életének utolsó hat évét,<sup>65</sup> 1428. november 11-én halt meg a pozsonyi klarisszák kolostorában.<sup>66</sup>

Amikor Zsófia a huszita háború következtében elvesztette csehországi birtokait, Zsigmond király udvarához csatlakozott, elkísérte őt cseh- és morvaországi útjain és végül, 1423 körül, Pozsonyban telepedett le. A müncheni levéltárban őrzött,<sup>67</sup> bátyjai-

hoz, Ernst és Wilhelm bajor hercegekhez intézett leveleiből tudjuk, hogy elég szorult helyzetben élt e városban, mert Zsigmond állandóan vonakodott kifizetni a neki járó pénzt. Zsófia panaszkodott, hogy a király őt tudatosan megrövidíti, a neki megígért pénzt maga használja fel, hogy már nem tud megélni és nincs pénze az adósságainak megfizetésére sem. Zsófia remélte, hogy Sopronból könnyebben szabadulhatna Zsigmond hatalmából. 1426-ban Sopron városához intézett ajánlólevelet kapott Zsigmondtól,<sup>67a</sup> de átköltözésére már nem került sor. Ilyen adatok alapján nehéz elképzelni egy általa támogatott, nagyobb méretű művészeti tevékenységet. Egyetlen egy esetről van tudomásunk: a királynő a Dómban kápolnát építtetett magának. Nem nagyon valószínű, hogy Pozsonyban egy Zsófia számára dolgozó illuminátorműhely létezett volna.<sup>68</sup> Nem lehet azonban teljesen kizárni azt a lehetőséget sem, hogy esetleg eljött volna vele a városba valamelyik a prágai udvari körhöz tartozó művész. A hagyatékából való műtárgyak sorsáról nem tudunk semmit. Lehet, hogy a városban zálogban maradt egy részük, lehet hogy Zsigmond tulajdonába kerültek, valami valószínűleg Münchenbe jutott, mert 1429 májusában Zsigmond király tudomására adta a bajor hercegnek, hogy „elvihetnek Pozsonyból mindent, ami megmaradt”. A hagyatékot gyűrűk, övek, képek, különböző ékszerek, rózsafüzérek, tükrök, gyöngyök, drágakövek, sakktábla és 11 könyv képezték. Az 1428. február 4-én kelt jegyzék szerint egy könyv német volt, a többi mind cseh. A papírból készült német kódex fehér bőrbe volt kötve. Szerepelt továbbá egy vörös bőr kötésű zsoltáros könyv, biblia, könyv a tíz parancsolatról, a Boldogságos Szűz hét örömről szóló könyv, a Máté-evangélium selyemszövet kötésű, arany verettel díszített magyarázata, Nagy Sándor életrajza, három közelebből meg nem határozott papír könyv és egy pergamenből készült.<sup>69</sup> A könyvek Csehországban készültek, valószínűleg IV. Vencel könyvtárából származtak, amelynek keletkezésénél Zsófia nem jelentéktelen szerepet játszott.<sup>70</sup> A könyvek közül egyetlen egyet sem sikerült azonosítani IV. Vencel fennmaradt kódexeivel.

A királyné vagyonát hat ládában Kaplernénál, a korábbi pozsonyi ispán, majd várnagy<sup>71</sup> özvegyénél helyezte el. A végrendeletében említi, hogy adóssággal volt megterhelve – 950 aranyforinttal tartozott Kaplernének és gyermekeinek, adós maradt saját személyzetének és cselédségének is. Testamentumának utolsó fennmaradt mondatában „ein ewige gedächtniss” biztosítását kéri. 1429. szeptember 13-ból származó, a király, Jan (Železný) kardinális, a káptalan tagjai, a bíró és a városi tanácsosok által aláírt oklevél szerint a hagyatékából 2500 aranyforintért kellett venni 250 forintnyi évjáradékot, miből három káplán és a halotti misét szolgáló lelkészek voltak kifizetendők. Az irat továbbá említi, hogy a királyné kápolnájában levő lépcsőt be kell falazni és kápolnán kívül feljratot építeni, a kápolnában két köoltár állítandó fel, és a vasrácsokat úgy kell elhelyezni, ahogyan ez a fejedelmi kápolnában szokás. A terem padlóját téglával kell burkolni. A királyné síremlékéről való határozat a királynak volt fenntartva.<sup>72</sup>

Valószínű, hogy a királyi udvari művészet mintaként szerepelt Zsigmond király pozsonyi tisztviselői számára is.<sup>73</sup>

A pozsonyi polgárság művészeti orientációja kereskedelmi kapcsolatainak az irányát követte; elsősorban Bécs és Alsó-Ausztria játszotta a példakép szerepét, valószínűleg

onnan hívták a mestereket és importáltak egyes műtárgyakat. A XV. század tízes, húszas éveiből származó, Pozsony számára készült kódexek illuminációinak kiinduló pontját az osztrák művészetén kívül a cseh festészet jelentette, ami a huszita háborúk következtében történt cseh művészek kivándorlásával összefüggésben lehetett. Nem szabad azonban figyelmen kívül hagyni azt a tényt sem, hogy Zsófia királyné 1423-tól Pozsonyban tartózkodott. Cseh művészeti hatást a pozsonyi építészet is mutat. Ebben az esetben a mesterek a királyi udvari műhelyhez tartoztak és Budán keresztül kerültek Pozsonyba, a királyi vár építkezésére. A királyi építőműhely nemzetközi összetételű volt, az építkezés művészi jellegét az építőmester délnémet származása is meghatározta. A műhely mesterei lent a városban, polgári megbízásokon is dolgoztak és így befolyásolták a városi építkezés hagyományos módját Pozsonyban.

## MICHAEL „CHNAB” POZSONYI TEVÉKENYSÉGÉNEK KÉRDÉSÉHEZ

Pozsony művészeti orientációját predesztinálta az osztrák határhoz való közeli fekvése, és a polgárság kereskedelmi kapcsolatainak iránya. A XIV. század közepe után Pozsonyban a Dóm építkezésén a dél-német hatással találkozunk, az 1400 körüli időszakban a polgárság által támogatott építészeti tevékenységének jellegét már a bécsi építőműhely<sup>74</sup> határozta meg. A szakirodalom<sup>75</sup> a pozsonyi emlékeket – a ferences templom melletti Szent János-kápolnát, a ferencesek és klarisszák kolostorának tornyait és a Szent Márton-templom egyes nyugati szakaszait – az osztrák herceg főépítésze, Michael „Chnab”, tevékenységével és a bécsi Stephansdom műhelyének gyakorlatával hozza összefüggésbe. Michael „Chnab” életéről a Perger<sup>76</sup> által feltárt új adatok arra mutatnak, hogy korrigálni kellene fogalmát és a Stephansdom építőműhelyéhez való viszonyát. Először is Michael mesterre nem lehet vonatkoztatni a Knab (Chnab) nevet, amelyet fia Mert, a bécsi városi jegyző használt, mert ő a vezetéknévét anyjától, Margrettől örökölte. Michael néha a származáshelyére utaló „von Newenstat” toldalékot kapcsolta a nevéhez. Perger kimutatta, hogy a mester nem sokkal 1350 előtt született. Ebből következik, hogy neki nem lehet tulajdonítani a Stefanskirche 1359-ben elkezdett átépítésének eredeti tervét. Ha Michael egyáltalában részt vett a bécsi dóm építkezésében – amiről azonban a források gyanúsán hallgatnak –, akkor ez nem történhetett 1380 előtt. A 60-as, 70-es évekből származó művek stílári egyezése Michaelnek tulajdonítható alkotásokkal arra mutat, hogy a dóm építőműhelyében tanult. Úgy látszik, hogy őt már nem lehet konzervatív építésznek nevezni, ahogyan ez korábban a helytelenül neki tulajdonított művek alapján történt. Michael oklevelekben mint Albrecht herceg főépítésze, az osztrák hercegek építésze, „pawmeister zu Lachsendorf” (Laxenburg) és Wiener Neustadt-i kőműves szerepel.<sup>77</sup> Kevés a források alapján neki tulajdonítható, máig fennmaradt mű. Boeheim<sup>78</sup> a címer alapján azonosította a Wiener Neustadt-i Spinnerin am Kreuz-oszlop építészt Michael mesterrel, az építőt pedig Wolfhart von Schwarzensee Wiener Neustadt-i bíróval (1382–84) és polgármesterrel (1391–92), aki 1394-ben halt meg. Az oszlopot 1382–84-re szokták datálni, az építésének végső határát 1394-es év jelzi. Michael építőmester másik műve a bécsi Maria am Gestade-templom hajójának a terve. 1394-ben „Magister Michael lapicida” letette a hajó alapkövét.<sup>79</sup> Feltételezhető, hogy Michael a Wiener Neustadt-i vár

építkezésén is részt vett, mindenesetre az 1379-re datált várbeli Krisztus Teste-kápolna maradványai emellett szólnak.<sup>80</sup> 1394-ben, de lehet, hogy már 1396-ban, kezdte el a laxenburgi kastély átépítését,<sup>81</sup> III. Albrecht herceg megbízásából. 1402–1405 évi klosterneuburgi számadáskönyvekben magister Michael lapicida szerepel,<sup>82</sup> akit Grim-schitz az osztrák hercegek építőmesterével azonosított.<sup>83</sup> 1418-ban Martinus Chnab már halottként említi az apját.<sup>84</sup>

Michael mesternek stíluskritikai alapon más műveket is szoktak tulajdonítani. Ezek közé tartoznak a Stephansdom nyugati tornyaihoz csatlakozó felső kápolnák (Szent Bartholomäus és Schatzkammer<sup>85</sup>), a klosterneuburgi, 1394-ben felszentelt Freisingi kápolna,<sup>86</sup> a kolostortemplom déli tornya,<sup>87</sup> Deutsch Altenburg plébániatemplomának szentélye.<sup>88</sup> Ehhez a csoporthoz lazán kapcsolódik a Michael Tutz megbízásából 1381-ben épült klosterneuburgi lámpásoszlop<sup>89</sup>, a bécsi Spinnerin am Kreuz és a badeni templom szentélye és tornya. Az attribúálás alapja „bizonyos, Michael mesterre jellemző építészeti elemek” előfordulása lett. Ilyennek számít a két ablaknyílású boltszakasz kompozíciója, a fejezetek alatti, könyökszerűen meghajlított háromnegyedoszlop, amelyen gazdag kiképzésű baldachinnal fedett szobor áll, kannelúrázott lábazat, a baldachinok és tornyok kupola formájú végződése. Ezeket a motívumokat nem lehet egyértelműen csupán Michael invenciójának tulajdonítani, ahogyan korábban néha történt. Már rámutattunk arra, hogy Michael semmi esetre sem lehetett a Stephansdom hajójának első tervezője.<sup>90</sup> A fentemlített motívumok a hatvanas, hetvenes években a Stephansdom építőműhelyének morfológiai készletéhez tartoztak. A fejezet alatti könyök formájú oszloprészt a nyugati alsó hercegi (Eligius, Blasius, 1365) és Tirna (Morandus, kreuz-) kápolnában<sup>91</sup> találjuk, a páros ablakszakasz rendszerét a Stephansdom hajójában alkalmazták ugyanúgy mint a kannelúrázott lábazatot és a gazdag baldachint. Az egyes motívumokat jól le lehet vezetni a helyi, főleg ciszterci és kolduló rendi építészeti hagyományból (a heiligenkreuzi szentély és klosterneuburgi kerengő boltszakaszai, ennsi kannelúrázott pillérek, a ciszterciek könyök formájú gyámkövei).<sup>92</sup> Ezeket az elemeket a Stephansdom műhelyébe valószínűleg az első építész, az Ebendorfer által említett klosterneuburgi mester vezette be. Úgy látszik, hogy Michael mester alkotásainak meghatározásánál egy másik aspektus is döntő lesz. A fennmaradt, biztosan tőle származó művek arra mutatnak, hogy a hercegi főépítész ismerte a legprogresszívebb építészeti gondolatokat. Ebből a szempontból problematikus a Freisingi kápolna Michael mesternek való attribúálása. Ugyanis stílári ellentét észlelhető e kápolna és a Wiener Neustadt-i Spinnerin am Kreuz között. A két mű keletkezési ideje körülbelül azonos; a Freisingi kápolnát 1394-ben szentelték fel, Wiener Neustadt-i oszlop 1382 és 1394 között épült.<sup>93</sup> A gazdag kiképzésű kápolna morfológiailag a Stephansdom építőműhelyéhez tartozik, nem mutatja a késő gótika „első jegyeit”, amelyek azonban a Wiener Neustadt-i Spinnerin am Kreuz-ra jellemzőek (a pálcátág sarokátmetszése, lenyomott félkörív, szamárhátív).<sup>94</sup> Michael mester másik alkotása a Maria am Gestade-templom hajója. Vitatják, hogy mesterünk milyen mértékben vett részt a hajó felépítésén és mit lehet tulajdonítani utódjának, aki a prágai Parlerék által irányított bécsi dómépítőműhely tapasztalatait használta fel. Utoljára Crossley<sup>95</sup> tette közzé azt a véleményt, hogy a nyugati homlokzat, a kapuzatok és boltozatok szoros kapcsolatban állnak a bécsi déli torony Parler-féle stílusával. Zykan kimutatta,<sup>96</sup> hogy a boltozat alatt és a tornyon elhelyezett torzfejek, a torony mérműve és a nyugati karzat

Peter von Prachatitz hatásáról tanúskodnak. A hajóbelső falának vak mérműves parapetzőnája azonban ugyanúgy Michael mesternek tulajdonítható, mint a kupola formájú baldachinok és a torony első terve. A parapet vak kőrácsa a Wiener Neustadt-i Spinnerrin am Kreuz-hoz hasonló formákat mutat. A pálcatagok sarokátrietésze,<sup>97</sup> a félkörívek használata, a vízszintes tagolás hangsúlyozása mind olyan motívumok, amelyeket Michael mester művein már a nyolcvanas években megtalálunk. Ez a tény arról tanúskodhat, hogy fel lehet tételezni a Parleri művészet hatását Bécsben – jöllehet nem a legutolsó prágai vívmányok formájában – még a prágai Vencel mester 1397–98(?) évi érkezése előtti időben és nemcsak a szobrászatban, hanem az építészetben is.<sup>98</sup> Michael mester így az új ideák hordozója lenne. Bureš rámutatott néhány lehetséges módra, ahogyan ez történhetett.<sup>99</sup> A korai Parler-hatásról a klosterneuburgi lámpásoszlop is tanúskodik (1381), amelyen halhólyag és szív alakú<sup>100</sup> motívumokat, nyomott félkörívet, számárhátívhez hasonló formát találunk. A klosterneuburgi oszlop szoros kapcsolatban áll a Wiener Neustadt-ival,<sup>101</sup> mégsem egyértelműen Michael mester alkotása.

Szükségesnek látszik nagyobb elővigyázatossággal eljárni a pozsonyi műemlékek Michael mesternek való attribuílása közben. Pozsonyban nem találjuk azt a formai gazdagságot, a könyök formájú konzolmotívumokat,<sup>102</sup> a kupolaszerű baldachint, amely ugyan nem a hercegi építész „találmánya”, de mégis művére jellemző volt. Figyelembe kell venni, hogy az új gondolatok tervrajz formájában terjedtek, példák vannak a tervek másolására.

Bureš a pozsonyi klarisszák templomához tartozó tornyot a bécsi Stephansdom műhelyének attribuílta,<sup>103</sup> a Szent János-kápolnának és a Szent Márton-templom délnyugati részeinek tervezésénél pedig feltételezte Michael mester részvételét.<sup>104</sup> A Dóm déli oldala párosablak-mérművének láng és szív alakú motívumaiban, a rózaablak forgó halhólyagaiban Parler-hatást látott. Nem egészen biztos, hogy ezek a motívumok Bécsbe egyenesen Prágából kerültek Vencel mester és Peter von Prachatitz érkezésével. Ugyanis jelen vannak már pl. a klosterneuburgi lámpásoszlopon. Lehet, hogy Dél-Németországon át (Nürnberg, Regensburg)<sup>105</sup> jutottak Ausztriába, majd onnan Pozsonyba. Az 1401-re datált páros ablakos boltszakaszon kívül a pozsonyi dóm nyugati részének más részletei is a bécsi Stephansdom építőműhelyének (de nem kifejezetten Michael mesternek) hatásáról tanúskodnak. Ez pl. a nyugati toronyhoz csatlakozó emeleti kápolnák koncepciójára vonatkozik. Az alsó kápolnák árkádos faltagolásának<sup>106</sup> analógiáját a bécsi Stephansdom hajójának, a Maria am Gestade szentélyének és Deutsch Altenburg szentélyének faltagolásában találjuk. A pozsonyhoz legközelebb áll a Deutsch Altenburg-i példa. Formái az osztrák XIV. századi templomok ülőfülkéiből vezethetők le (pl. Pöllauberg). A pozsonyi Dóm déli külső falán, a torony melletti kápolna boltszakaszának közében a kapu maradékai láthatók. A kapu lábazata meg egyezik a 19. században restaurált északi főbejáratéval. A magas, két részre osztott lábazat hengeres és „hasáb-pajzsos” formái hasonlítanak a Stephansdom Eligius- és Bartholomäus-kápolnáinak morfológiájára. A pozsonyi kápolnák azonban nem egy egységes koncepció szerint épültek fel; valamikor a húszas, harmincas években<sup>107</sup> tervváltás következett be, amelynek a körülményeit még nem sikerült egyértelműen tisztázni.<sup>108</sup>

A pozsonyi ferences templom északi oldalához csatlakozó Szent János evangelista-kápolna a magyarországi gótika legjobb teljesítményei közé sorolható. Az egyhajós,



kétszintes kápolna felső szintje három keresztboltszakaszból és a nyolcszög öt oldalával záródó szentélyből áll. Az alsó, osztrák karnerek módjára a földbe mélyesztett szint az emeleti tér hosszának felére terjed ki. A pozsonyi kápolna a Sainte-Chapelle típusából vezethető le,<sup>109</sup> a XIV. században különösen Ausztriában és Németországban elterjedt, temetkezési jogot biztosító magánkápolnák csoportjába tartozik, amelyeket a nemesi, később polgári alapítók is igen gyakran építettek koldulórendi templomok mellé (pl. Imbach, Szent Katalin-kápolna; Enns, Szent János-kápolna). A kápolnák kiképzése általában nem felel meg a rendi építészet követelményeinek, éppen ellenkezőleg a gazdag díszítés jellemző rájuk. Az alsó, temetkezésre szánt helyiség építésetileg a Karner-architektúrából indult ki. A felső szint tükrözi a Sainte-Chapelle elrendezését; a magas ablakok felbontják a falat, a kőrácsos ülfülkék parapetfalat díszítenek. Feltételezhető, hogy ez a helyiség nemcsak istentisztelet színhelye volt, hanem egy közösségnek, az alapító családjának gyülekező helye is (pl. a bécsi Augustinerkirche mellé épült Szent György-kápolna). Magyarországon a XIV. és XV. században szintén elterjedt volt a sírkápolna típusa.<sup>110</sup> A ferencesek temploma melletti kápolna<sup>111</sup> esetében Jakab pozsonyi bíró családjának alapításáról van szó. A család hosszú ideig irányította a város kormányzását, tagjai bírói hivatalt töltöttek be és comesi címet viseltek.<sup>112</sup> Az építkezés körülményeinek megvilágítására egyetlen 1361-ben kelt oklevél áll rendelkezésünkre.<sup>113</sup> Szövege szerint Johannes Jacobi fürdőházat és hozzá tartozó birtokot hagyott a kápolna építésére. Jakab (II.) bíró, János unokaöccse is részt vett az alapítvány megvalósításában olyan módon, hogy az adományozott ingatlanokat az építkezés céljára adott 150 font dénárért magához váltotta.<sup>114</sup> Marosi Ernő rámutatott arra, hogy az összeg nem lett volna elegendő az építkezés teljes költségeinek fedezésére. A szövegből is kiderül, hogy nem alapítási adományról van szó, az építkezés valószínűleg már valamivel 1361 előtt indult (...capelle, que construitur...). Arról, hogy valóban Jakab családjának tagjait lehet a kápolna alapítójának tekinteni, az alsó kápolna zárókövén látható címer tanúskodik. A balra döntött, takaróval ellátott, csöbörsisakkal koronázott, ékre harmadolt pajzs megfelel a pozsonyi városi levéltárban őrzött 657. sz. oklevél pecsétcímerének, amely az oklevél jobb oldalán helyezkedik el. A másik, a bal oldali pecsétcímet az első variációjának lehet tekinteni. Az oklevél dátummegjelölés nélküli, a szövegben Jakab bíró örökösei osztozkodnak a szőlőkön. Ezek szerint igen valószínű, hogy Jakab családi címeréről van szó. A sisak alkalmazása a címer tulajdonosának nemesi rangjára utal, ami megfelel Jakab comes címének. Jakab családi címerének lehet tekinteni a felső kápolna első nyugati boltszakaszának zárókövén levő címet is, amelyen damaszkos alapon a fenti címerkép látható. A címer meghatározása azonban nem oldja meg a felső kápolna datálásának problémáját. Jakab családja a század végén nehéz anyagi körülmények közé került,<sup>115</sup> és nem nagyon valószínű, hogy akkor még mindig támogatni tudták volna az építkezést. A család utolsó tagja Anna, Berzete Miklós, majd Gmaitl János neje, 1420 körül halt meg.<sup>116</sup> A felső kápolna zárókövein látható többi címer arról látszik tanúskodni, hogy az építkezést több donátor adományával fejezték be. Ezzel valószínűleg összefüggésben vannak a kápolna egyes építési fázisai. A felső szint keletkezési idejének meghatározásánál a stíluskritikai elemzésre vagyunk utalva.

Már Mencil hangsúlyozta, hogy a kápolna a késő gótika korai szakaszának jegyeit hordja, és azt a XV. század első két tizedére datálta.<sup>117</sup> Bureš a kápolna baldachinjait,

a levéldíszes fejezeteket és a nyugati kapuzat maszkos gyámköveit a bécsi Stephansdom műhelyének 1400 körüli gyakorlatával hozta kapcsolatba.<sup>118</sup> Az erősen megrongált nyugati kapu előképe is Bécsben található meg. Bélletes, oldalfiálával ellátott kapuról van szó, melynek csúcsíves timpanonját figurális dombormű díszítette. A dombormű fennmaradt részeiből lehet a jelenetet bizonyos fokig rekonstruálni. Az ívmező szokatlan építészeti osztása a bécsi minorita templom nyugati középső kapujának (1340 k.) kompozíciójára emlékeztet. Bécsben a két csúcsív által három része osztott timpanonban a Kálvária jelenete van ábrázolva. A felső mezőben a keresztre feszített Krisztus látható. Arról, hogy a pozsonyi dombormű felső zónájában is egy keresztet lehet rekonstruálni, a két ív közötti alsó rész töredéke tanúskodik. A kereszt bal oldala alatti csúcsíves mezőben egy térdeplő és egy álló alak torzója vehető ki. Valószínű, hogy a térdeplő a donátornő, mögötte pedig Szűz Mária közbenjáróként áll. A jobboldali csúcsíves mező túl töredékes ahhoz, hogy a nyomok alapján rekonstruálni lehessen. Mégis megkockáztatom azt a feltevést, hogy a másik donátor és közbenjáróként talán Szent János evangélista,<sup>119</sup> aki a kápolna védőszentje és a Kálvária-jelenetnek Szűz Máriával együtt a leggyakoribb szereplője – itt volt ábrázolva. A timpanon ablakműre emlékeztető tagolása elég szokatlan a közép-európai gótikus művészetben. A XIII. század végén, a XIV. század elején Franciaországban gyakran találunk olyan timpanont, amelyet mérműformák díszítenek.<sup>120</sup> A Bécs és Franciaország közti kapcsolatról nemcsak a kapuzat tagolása, a plasztikai dísz stílusa tanúskodik, hanem a minorita halottak jegyzékének említése is, amely szerint Jacobus Parisiensis szerzetes, II. Albrecht gyónatója a bécsi minorita templom nyugati kapujának az építtetője volt.<sup>121</sup> A Huy-i Betlehem-portál<sup>122</sup> ívmezője azonos módon van tagolva, mint a bécsi és pozsonyi példa. A timpanon három mezőjében három különböző jelenet van ábrázolva: Krisztus születése, a háromkirályok imádása és középen a betlehemi kisdedek megölése (XIV. század első és második fele). A különböző jelenetek építészeti elemekkel történő szétválasztása gyakori eljárásnak számított a középkori művészetben. A bécsi és pozsonyi timpanon éppen az szokatlan, hogy egy jelenet van építészetileg tagolva. Ez az eljárás indokolt lenne az ablakfestészet esetében, ahol ez technikai adottságokból folyna. Ilyen kompozíciót mutat pl. a bourges-i székesegyház Trousseau-kápolnájának nagy méretű ablaka.<sup>123</sup> A pozsonyi Szent János-kápolna timpanonja számára minden valószínűség szerint a bécsi minorita templom kapuja szolgált előképpel, azonban lehet, hogy ilyen kompozíciós megoldásnak az eredetét az ablakfestészetben kell keresni.

Bureš helyesen mutatott rá arra, hogy a felső kápolna architektonikus elemei két építészeti periódusról tanúskodnak.<sup>124</sup> Az északi fal négyrészes ablakokkal való tagolása, a parapetfal stílusa, a figurális baldachinok alatti háromnegyed-oszlopok híven követik a bécsi Maria am Gestade-szentély (1343–60) oldalfalának az elrendezését. Az egyetlen különbség abban áll, hogy a pozsonyi parapetfal mérműve a Maria am Gestade-ban nem a szentély, hanem a hajó oldalfalának faltagolására vezethető vissza. A pozsonyi kápolnában megtaláljuk a Michael mesterre jellemző pálcatagozatok sarokát-metszésének motívumát is. A négyrészes ablak- és parapetttagolás a keleti záradék szakaszában háromrészessé válik (háromrészes a Maria am Gestade hajójában is). Ebben a szakaszban hiányoznak a hengeres háromnegyed-oszlopok a baldachinokkal, a háromnegyed-oszlopok megszakítás nélkül futnak a boltozattól lábazatig. Megváltoztak a mérmű formái is. Itt a vízszintes irányt hangsúlyozó körök sorát, félkörívet, számárhát-

ívhez hasonló formát és a prágai Parler-hatásról tanúskodó, két egymást metsző és átfedő csúcsívet találjuk. Ez utóbbi motívum a prágai Szent Vitus-székesegyház tornyának földszinti részén és a kereszthajó déli homlokzatának mellvédjén jelent meg először. Feltételezhető, hogy ennek a késő gótikára jellemző „folyamatos ornemensnek” Bécsbe való alkalmazását a prágai Vencel mester 1397–98 évi érkezésével lehet kapcsolatba hozni, s azzal, hogy 1399–1403 között átvette a műhely vezetését. Az első keleti boltszakasz falán előforduló lángszerű motívum a kápolna ablakainak és a nyugati homlokzat nagy vakablakának mérművén tér vissza. Úgy gondolom, hogy az első keleti boltszakasz parapetfala az újabb építészeti koncepció kezdetét jelzi.

A progresszív architektonikus gondolatok hatásáról a boltozat függő zárókövei is tanúskodnak. A függő zárókövet 1360-ban Peter Parler a prágai székesegyház sekrestyéjében használta, előképül valószínűleg a strassburgi Münster Szent Katalin-kápolnájának boltozati megoldása szolgált.<sup>125</sup> Bécsben először a Stephansdom Szent Katalin-kápolnájának építészete alkalmazta a függő zárókövet. E kápolna datálásának kérdése a mai napig nincsen kielégítően megoldva. Az osztrák kutatás<sup>126</sup> a Katalin-kápolna építésének befejezését 1396-ra, a Vencel mester érkezése előtti időre teszi, előképének azonban a prágai sekrestye boltozatát tartja. Ha elfogadnánk ezt a keltezést, akkor a kápolna a Vencel mester érkezése előtti időben Bécsben jelentkező Parler-hatás további példája lenne. Zykan utalt arra a lehetőségre, hogy Luxemburgi Katalin, IV. Rudolf felesége hathatott a kápolna megépítésére.<sup>127</sup> Bureš a Stephansdom déli tornyának viszszaabontásával kapcsolatban a Katalin-kápolna végleges alakját az első bécsi Parlereknek tulajdonítja, és benne látja a bécsi építészeti hagyománynak a Parler-morfológiával való összekapcsolásának első példáját. A függő zárókő Bécsben később a Maria am Gestade kapuzati baldachinjain és a templom karzatán fordul elő.

Újszerű a pozsonyi címeres zárókövek formája is – a címerpajzs háromkaréjba van elhelyezve, melynek sarkai háromszöghöz közelítő formában csúcsosodnak ki. Valószínű, hogy hasonló formai megoldású címeres záróköveket Franciaországban a XIV. században ismertek, mivel a Kilenc hőst ábrázoló szőnyegen, amely 1385 körül készült, az építészeti háttérben ilyen zárókő látható.<sup>128</sup> Négykaréjba van foglalva a címer a Bajor Lajos által alapított müncheni Szent Lőrinc-templomból származó zárókövön (1324 k.), amely ma a Bajor Nemzeti Múzeumban van.<sup>129</sup> Pozsonyban háromkaréjos, címeres függő zárókövet a Dómban, a délnyugati emeleti kápolnában találunk, ez a XV. század húszas éveinek második feléből származhat.<sup>130</sup> A többi analógia későbbi; a XV. század harmincas-negyvenes éveiben megjelent ez a típus Alsó-Ausztriában, pl. a Wiener Neustadt-i Gottsleichnamskapellében, vagy a későbbi neunkircheni templom szentélyében.<sup>131</sup> Hasonló formájú zárókövek a század végéről maradtak fenn Morvaországban<sup>132</sup> és Dél-Csehországban.<sup>133</sup> A címerpajzsnek többkaréjos keretezési módja valószínűleg a XIV–XV. századi pecsétek kompozíciójára vezethető vissza.<sup>134</sup> Érdekes, hogy a gmündi Heinrich Parler is hasonló kompozíciós megoldású pecsétet használt.<sup>135</sup> Négykaréjba van foglalva a címerpajzs a palástcsaton<sup>136</sup> IV. Vencel szobrán is, a prágai Károly-híd óvárosi tornyán.

A Szent János-kápolna stíluskritikai vizsgálata mutatja, hogy sokáig épült. Az alsó szint a XIV. század hatvanas éveiből származhat. Ennek a datálásnak megfelel a címeres zárókő formája és faragásmódja. A felső szint két építési periódusban épült. Az északi oldal a Stephansdom építőműhelyének XIV. századi gyakorlatából indult ki, a

faltagolás a Michael mester 1380-as -90-es évekre datált munkáira jellemző formákat mutatja. A második építési szakaszban készült részeken – a záradék, boltozat – olyan progresszív Parler-motívumok találhatók meg, melyeknek alkalmazását a prágai Vencel mester Bécsbe való érkezésével lehet kapcsolatba hozni.<sup>137</sup> Még ha a pozsonyi emléken a prágai építész érkezése előtt Bécsben megjelenő Parler-motívumok hatását látnánk, a kápolna befejezését legfeljebb a XIV. század kilencvenes éveire tehetnénk. (A Stephansdom Szent Katalin-kápolnája függő zárókövének legkorábbi datálása 1396.) Valószínűleg számolni kell azonban azzal is, hogy az újszerű építészeti gondolatok bizonyos késéssel jutottak Bécsből Pozsonyba. Ezt jól mutatja a pozsonyi dóm 1401-re datált két ablaknyílású boltszakasza, melynek ablakművén hasonló motívumokat találunk, mint az 1381-ből származó klosterneuburgi lámpásoszlopon „a késési idő” ebben az esetben húsz év.

A pozsonyi kápolnával valószínűleg egyidőben épült a ferences templom tornya.<sup>138</sup> Ennek a morfológiája is Bécsre utal. A pozsonyi torony alaprajzát, hasonlóképpen mint a Maria am Gestade nyugati kapuzatának baldachinját, hatszöggel szerkesztették.<sup>139</sup> Bureš kimutatta,<sup>140</sup> hogy a pozsonyi torony mérműves vimpergai kompozíciójukban a bécsi Stephansdom déli tornyának első emeleti háromszög-motívumából indultak ki. A Stephansdom déli tornyának ez a része akkor épült, amikor a műhely vezetése Peter von Prachatitz kezébe került, de a háromszögmotívum eredeti tervét a hajót tervező klosterneuburgi mesternek kell tulajdonítani. A pozsonyi torony kupolaszerű végződése a Maria am Gestade tornyának és baldachinjainak formájára hasonlít. Ez a torony 1419 és 1430 között épült, kőrácsa Peter von Prachatitzhoz közel álló építészről tanúskodik, a kupolavégződés terve azonban Michael mestertől származhat.<sup>141</sup> (A kupolaforma ismert volt már a XIV. századi osztrák ablakfestészetben is.<sup>142</sup>) A pozsonyi tornyon nem találjuk meg a Maria am Gestade-re jellemző áttört mérműves „csipkézetet”. A körök sávja fölött a kupola sima felületét csupán az éleken díszítik kúszólevelek, és ebben hasonlít a Pozsonytól nem messze fekvő Deutsch Altenburg-i templom tornyára.

A kápolna és a ferences templom tornya olyan formákat mutat, amelyek Michael mester művéből vezethetők le. Ez azonban nem jelenti azt, hogy az osztrák hercegek építőmestere feltétlenül dolgozott Pozsonyban, vagy terveket készített volna Pozsony számára. Úgy látszik, hogy a pozsonyiak olyan mestert hívtak a városukba, aki a Stephansdom építőműhelyéhez állt közel, és aki jól ismerte Michael mester terveit. Nem lehet egyértelműen Michaelnek tulajdonítani a Dóm két ablaknyílású boltszakaszát sem.

A XIV. század végén és a XV. század elején keletkezett pozsonyi építészeti emlékek a bécsi Stephansdom műhelyének közvetlen hatása alatt épültek fel, és jól tükrözik a bécsi művészet egyes fejlődési szakaszait, a művészeti orientáció és nézetek változásait. Bécs Pozsony számára a közvetítő szerepét játszotta. A XV. század harmincas éveiben a progresszív építészeti gondolatok egy másik úton, vagyis a királyi építőműhelyen keresztül kerültek Pozsonyba. A Pozsony és Bécs közötti kapcsolat azonban nem szakadt meg. A negyvenes évekből olyan adatok állnak rendelkezésünkre, amelyek szerint a pozsonyi polgárok ismét bécsi mestereket bíztak meg művészeti feladatokkal.

1. Ez a tanulmány a szerző azonos című szakdolgozata alapján készült, amelyet 1983-ban az ELTE Bölcsészettudományi Karán védett meg. A dolgozat elkészítéséhez nyújtott segítséget itt köszöni meg Dr. Marosi Ernőnek – aki lehetővé tette a Magyarországi Művészettörténet 2. kötetéhez készülő kézirat megtekintését is –, továbbá dr. Mezey László professzornak és Mezey Alice-nak.
2. Pozsony gazdasági fejlődéséhez Zsigmond király városfejlesztési politikája hozzájárult (1402-ben árumegállító jog adományozása, 1405. évi dekrétum, 1430-ban pénzverési jog adományozása): MÁLYUSZ, E.: Die Zentralisationsbestrebungen König Sigismunds in Ungarn. Budapest 1960; PAULINYI O.: Nemesfémtermelésünk és országos gazdaságunk általános alakulása a bontakozó és kifejtett feudalizmus korszakában (1000–1526). Századok 1972; ORTVAY T.: Pozsony város története. II. 2. Pozsony 1898. 488–491, 520.
3. Comes Albertus Hamboccto (Hainbato, Hombath) Gentilis kardinális megbízottja és bankárja volt, fia Henrik örökölte ezt az állást. – Ortvay T.: i.m. II. 4. 368.
4. LEHOTSKÁ, D.: Jakubovci, bratislavská patricijská rodina (1279–1420). Bratislava III. (1967); SURÁNYI B.: Pozsonyi bíródinasztiák a XIII–XIV. században. Levéltári Közlemények 35(1964)
5. Izsák volt Jodok őgróf bankárja.
6. Ortvay T.: i.m. II.1. 61, Dipl.Pos.I.1. 699, 701.
7. Ortvay T.: i.m. II.1. 62., III. 337.
8. MAROSI E.: Magyarországi Művészettörténeti kézikönyv (Bevezetés). Kézirat.
9. Marosi E.: i.m.
10. Ortvay T.: i.m. II.1. 67–68.
11. Marosi E.: i.m.
12. ALTMANN, W.: Eberhart Windeckes Denkwürdigkeiten zur Geschichte des Zeitalters Kaiser Sigismundus. Berlin 1893. XXV–XXXVIII.
13. SZÜCS J.: Városok és kézművesség a XV. századi Magyarországon. Bp., 1955.
14. SZÜCS J.: A középkori építészeti munkaszervezetének kérdéséhez. Budapest Régiségei XVIII. (1958) 331., KOVÁTS F.: Magyar-Zsidó Oklevéltár IV. LIV.
15. Johannes Pauer 1420, 1427–28-ban városbíró volt, 1430, 1428–29-ben polgármester volt – Ortvay T.: i.m. III. 375, 376, 389., JANKOVIČ, V.: Z najstaršich dejín bratislavskej radnice. Vlastivedný časopis XVII. (1968) 1440-ben már valószínűleg a város használta Pauer házát. – Ortvay T.: i.m. II. 3. 303. 4. jegyz., II.2. 458, II.1. 69. 4,5,6. jegyz.
16. Aligha lesz igaza P. Fidlernek, aki a homlokzat díszítésében egy tribünt lát, melyet Zsigmond király számára építettek. – FIDLER, P.: Wiener gotische „Rathausplanrisse“ für Pressburg? In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 1981. 12.
17. CZAGÁNY J.: A budavári Őri u. 31. sz. gótikus palota tudományos vizsgálata és rekonstrukciós helyreállítása. In: Budapest Régiségei XIX(1959)
18. GERGELYFFY A.–SEDLMAYR J.: A kőszegi Jurisich-vár. Bp., 1964.
19. GERGELYFFY A.: Palota és castrum Palota. Magyar Műemlékvédelem, 1967–68.
20. DÁVID F.: Gótikus lakóházak Sopronban. Magyar Műemlékvédelem, 1967–68.
21. MENCLOVÁ, D.: Blockwerkkammern in Burgpalästen und Bürgerhäusern. Acta Historiae Artium IX. (1963)
22. Dávid F.: i.m.
23. Ortvay T.: i.m. II.1. 230, 237. 1. jegyz., 240. 1. jegyz. (dóm), II.4. 509. 2. jegyz. (klarisszák), II.4. 478. 4. jegyz. (Szent Lőrinc), II.4. 496. 2. jegyz. (Szent Mihály).
24. Ortvay T.: i.m. II. 4. 244. 4.jegyz. Valószínű, hogy a kötelező újjévi ajándékot a királynak és a királynénak – aranyozott ezüst kupát – a helyi mestereknél rendelte meg a város. – FEJÉRPATAKY L.: Magyarország városai régi számadáskönyvei. Bp., 1885. 39; Ortvay T.: i.m. II.3. 347. 1, 2. jegyz.; 349–351., 352.
25. A keresztelőmedence felirata: An(n)o do(min)i mōccccmo ixo tertia feria ante diem viti m(ar)tiris (1409 június 11-én). Sa(n)ctus Martinus. Ulreich rauchenbarter. Pei des ceiten INR'.
26. Újlaky Ferenc pozsonyi prépost, amikor 1529-ben összeírta a pozsonyi egyházakban volt javakat és meghagyta a városi tanácsnak, hogy a hollétüket kutassa, hangsúlyozta, hogy Szent Lőrinc-templomban „decem altaria cum tabulis” volt: HOFFMANN E.: Pozsony a középkorban. Elfelejt-

tett művészek, elpusztult emlékek. (Bp.), é.n. A Szent Mihály-templomban szintén tíz oltár állt. A Dómban 1354-ben Szent János-oltár, 1378 óta a Szent György- és Szent Adalbert-, 1403-ban Szent Márton-, 1414-ben Mária- és a háromkirályok; 1425-től a Krisztus Teste-oltárok léteztek. – Hoffmann E.: i.m. 17., 38,39. jegyz.

27. Pozsonyban a városi élet a középkorban kifejezetten mezőgazdasági jellegű volt. A polgárok gazdagsága az ingatlan birtokon alapult, a városi társadalom vagyonos és előkelő tagjai szőlőbirtokokosok voltak. A végrendeletek mutatják, hogy a mozgó tőke jelentéktelen volt. – Ortvy T.: i.m. II.4. 265. Az iparosok általában a foglalkozásuk mellett bort is termeltek. – KOVÁTS F.: Városi adózás a középkorban. Pozsony, 1900. (Pozsony gazdasági életének jellege hasonló volt, mint Sopronban, Bécsben, Budán). KOVÁTS F.: Nyugatmagyarország áruforgalma a XV. században a pozsonyi harmincadkönyv alapján. Bp., 1902. A polgárok a földjáradékból eredő pénzt posztóba fektették. Az 1457–58-as évekből származó harmincadkönyv jó áttekintést nyújt a pozsonyi kereskedelemről. 89:11 arányú megoszlást mutat a behozatal javára. A behozatal ipari, a kivitel mezőgazdasági jellegű volt. Az importárúk legnagyobb része finom posztó volt. A cseh, morva és sziléziai olcsó, rosszabb minőségű posztó behozatala a város fejletlen iparára és mérsékelt gazdaságára mutat.

28. Hoffmann E.: i.m.; Ortvy T.: i.m. II.4. 172–176.

29. Hoffmann E.: i.m.; Ortvy T.: i.m. II.4. 302; Szücs J.: A középkori építészet ... 324.

30. Ortvy T.: i.m. II.4. 196.

31. Ortvy T.: i.m. II.4. 240.

32. Ortvy T.: i.m. II.4. 175, 302, 240.

33. Ortvy T.: i.m. II.4.175.

34. Ortvy T.: i.m. II.4. 240. A Krisztus Teste-társulatot (céhet) a legtöbb magyarországi német városban megtaláljuk mint a vezetőréteg szervezetét – KUBINYI A.: Budapest története a későbbi középkorban Buda elestéig. Budapest története II. Bp., 1973. 71.

35. 15 forint, 1 libra és 2 solidus.

36. Pozsony város lt. 1053, Hoffmann E.: i.m. 32; Szücs J.: A középkori építészet... 315.

37. BUREŠ, J.: Die Meister der Pressburger Domes. Acta Historiae Artium XVIII. (1972) 90.

38. Származási helyét talán a pozsonyi patríciusok kereskedelmi összeköttetéseiük irányában kellene keresni. Portisch szerint Dinant híres öntőműhelyéből származik, de nem említi, mire alapozza ezt a feltevést. – PORTISCH, E.: Geschichte der Stadt Pressburg – Bratislava. Bratislava, 1933. 236. Valószínűbb azonban a dél-németországi eredete. Ebben az időben fontos szerep jutott a dél-német nagykereskedőknek. (A pozsonyiak náluk eszközölték a posztóbevásárlásaikat, a németeket pedig főleg a nemesfém érdekelte Magyarországon, mely szükséges tőkét képezhetett a nagytávú kereskedelemhez.) Jellemző, hogy Rauchenwarter társa Windecke volt. – L. 12, 13. jegyz. E származásról az a tény is tanúskodik, hogy a keresztelő medence magas óntartalmú bronzból készült. – Dr. Marosi Ernő szíves közlése szerint.

39. A lámpa eredetileg a Krisztus-társulat tulajdonában volt, később a Dóm kincstárába került. Stílusát tekintve, véleményem szerint a XV. század első harmadába tartozhat, anyaga – borostyánkő és rozsmágyar – északról, talán Német lovagrend területéről származik. Zsigmond királynak jó kapcsolatai voltak a Német Lovagrenddel. 1429-ben a rend lovagjai több hetet töltöttek Pozsonyban, mielőtt elmentek Magyarország keleti határát védeni a török ellen. – JOACHIM, E.: König Sigmund und der Deutsche Ritterorden in Ungarn. 1429–1432. Mitteilungen des Institutes für Österreichische Geschichtsforschung XXXIII. (1912). Ismert, hogy Marienburgból, ahol virágzott az ötvösség, több ajándéktárgy került Magyarországra: Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. II. Köln, 1978. 465.

40. Kováts F.: Nyugatmagyarország... 134, ugyanaz: Hoffmann E.: i.m. 13.

41. BAKOŠ J.: Počiatky gotického tabulového maliarstva na Slovensku. Kandidátska dizertačná práca. I–III. Bratislava 1970.

42. BAKOŠ J.: Príspevok k problematice vzťahov rakuského a slovenského tabulového maliarstva v druhej štvrtine 15. storočia. Zo starého umenia. 1982. 72–79.

43. GÜNTHEROVÁ, A.–MIŠIANIK, J.: Stredoveká knižná malba na Slovensku. Bratislava 1977; SCHMIDT, G.: Neues Material zur österreichischen Buchmalerei der Spätgotik in slowakischen Handschriften. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XVIII. (1964)

44. Schmidt, G.: i.m. 40.
45. Pl. az építkezéshez szükséges fát, követ, meszet Ausztriában vették, talicskákat Bécsből hoztak. – Ortway T.: i.m. II.1. 324–325, II.4. 91, II.3. 261; Szücs J.: A középkori építészet... 321, 324, 325.
46. Hoffmann E.: i.m. 18–19, BUREŠ, J.: Príspevok k postaveniu uherského kráľovstva. Vlastivedný časopis XX. (1971)
47. OETTINGER, K.: Der Illuminator Michael. Die Graphischen Künste LVI. (1933) Mitteilungen, Schmidt, G.: i.m. 36.
48. Kutál, A.: České gotické sochařství 1350–1450. Praha 1962. 85. Kutál, A.: K problému horizontálních piet. Umění 1963. (A szöveg az admonti és a pozsonyi Pietà képénél felcserélve)
49. Die Parler und der schöne Stil. Bd. II. Köln 1978. 428.
50. A domborművet a templom helyreállítási munkáinál, kutatás közben találták meg a déli mellékhajó nyugati oldalába befalazva. – SMOLÁKOVÁ, M.: Kamenný reliéf v Devine. Pamiatky-priroda 1972, JOHANIDESOVÁ, M.: Stavebný vývoj devinského kostola. Bratislava, 1974, JANKOVIČ, V.: K dejinám kostola v Devine. Pamiatky-priroda, 1975.
51. Landshut, Szent Márton-templom: Kunstdenkmäler von Bayern. Bd. XVI. Stadt Landshut. München, 1927. 58. 39. kép. Regensburg, St.Emmeram: Die Kunstdenkmäler von Bayern Bd. XXII. Stadt Regensburg. I. Dom und St.Emmeram. 299, 204. kép. Bécs, a Deutschordenshaus udvara. Stephansdom, Gr.Pöchlarn, Wr. Neustadt, Mödling, Enns – St.Laurenz és Minoritenkirche, St.Michael, Kreuzenstein vára, Klosterneuburg – Halotti lámpás és St.Martin, Sievering, St. Christophen, Baden, Rohrbach, epitáfiumok: Moosham – Kunstdenkmäler des Königsreichs Bayern. Bd.II. Oberpfalz und Regensburg. München 1910. 111. és 73. kép; Regensburg – Barbara Gumpert és Pfoltenkofer epitáfiumai: Die Kunstdenkmäler von Bayern. Bd. XXII. Stadt Regensburg. I. Dom und St.Emmeram. München 1933. 173. és 99. kép; 253 és 162. kép. – Gottsdorf, Unterloiben, Stockerau stb., a templomok kapuívmezői: Gmünd, Hl. Kreuz-templom északi kapuja, Eichstätt.
52. CSEMEGI J.: A budavári főtemplom középkori építéstörténete. Bp., 1955. 93.
53. CSEMEGI J.: Krisztus az Olajfák hegyén. Dunántúli Szemle VII. (1940)
54. Maribor, püspöki palota: CEVC, E.: Szednjeveska plastika na Slovenskem. Ljubljana, 1963. 155, 125. kép. CEVC, E.: Der schöne Stil in Slowenien. Die Parler... Kat. Bd. IV. Köln, 1980. 124.
55. Österreichische Kunsttopographie. Bd. IV. Die Denkmale des politischen Bezirkes Pöggstall. Wien, 1910. Itt szereplő datálása (1510) téves, a mű egyértelműen a XV. század első feléből származik.
56. Ennek az ikonográfiai megoldásnak kiinduló pontját valószínűleg valamelyik korabeli tipológiai munkában kell keresni. Lehet, hogy összefüggésben van a Jézus színeváltozása jelenettel, amely azonos „szereplőkből” áll, a kompozíciója is hasonlít. (A Transfiguratio a XV. században a krisztológiai sorozattal való kapcsolatban jelenik meg. – SACHS, H.–BADSTÜBNER, E.–NEUMANN, H.: Christliche Ikonographie in Stichworten. Leipzig, 1980. 353). Lukács evangélista szerint (9, 31) Mózes és Illés ott Krisztus haláláról beszélgettek, amelyet Jeruzsálemben kell majd elszenvednie. Jézus színeváltozása így előzménye az Olajfák hegye eseményének. A Krisztus Olajfák hegyi imájának ótestamentumi párhuzamát az Áldozat a Kármelen jelenetében szokták látni. – THÜNER, J.: Ölberg. Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. III. Rom–Freiburg–Basel–Wien, 1971, Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte (Elia), Stuttgart 1954. (Jan David S.J. Paradisus sponsi et sponsae c. munkájában: Antwerpen, 1618. 3. fejezet: Angelica confortati azt az angyalt, aki Illésnek ételt hoz, párhuzamba helyezi azzal, aki az Olajfák hegyén Krisztusnak nyújtja a kelyhet.)
57. Kutál a mafforki Krisztus-alak megformálásának eredetét a třeboňi mesternél keresi. – Kutál, A.: České... 98. Clasen tagadja ezt a nézetet. – CLASEN, K. H.: Der Meister Schönen Madonnen. Berlin–New York, 1974. 42.
58. Zsigmond pozsonyi tartózkodásáról részletesen: Szücs J.: A középkori építészet ... 337, Ortway T.: i.m. III. 28–36, KÉRY, B.: Kaiser Sigismund. Ikonographie. Wien–München, 1972. 198–202.
59. Szücs J.: A középkori építészet ... 318.
60. Bertrandon de la Brocquière 1433. évi beszámolója szerint.
61. GEREVICH L.: A budai vár feltárása. Bp., 1966. FIALA, A.: Gotická architektura Bratislavského hradu. Zborník FFUK. Historica XX. (1969)

62. Hasonlóak maradtak ránk a budavári főtemplomból és palotából, ezeket a prágai Parler-műhely mestereinek szokták tulajdonítani. CSEMEGI J.: A budavári főtemplom. Bp., 1955. 104. Hasonló torzfejek ismeretesek a bécsi Stephansdomból, a Maria am Gestade-templomból és a Wr. Neustadt-i várból.

62/a. Ehhez MAROSI, E.: Vorläufige kunsthistorische Bemerkungen zum Skulturenfund von 1974 in der Burg von Buda. Acta Historiae Artium XXII. (1976)

63. Szücs J.: A középkori építészet...

64. L. 7. 36. jegyz.

65. 1422. április 16-án Zsófia királyné levelet ír Pozsonyból János olmtüzi püspöknek. — ORTVAY T.: i.m. III. 449; Fejér Cod.Dipl. X.VI. 457.

66. A.D. 1428. feria 5. post omnium sanctorum obiit domina Sophia, regina Bohemiae sine liberis. (Arnpeck 409.) BARTOŠ, F. M.: Česká královna v husitské bouři. In: Jihočeský sborník historický. X(1937) „Staré letopisy” (Palacký kiad. 66. Šimek 50) Zsófia halálát hibásan 1425. szeptember 28-a elé teszi. Onnan ez az adat bekerült Lupáč és Veleslavin történelmi kalendáriumába és Palacky történelmében is szerepel, ahonnan átvette S. Riezler (Geschichte Baierns III. 1889. Beilage II.).

67. München, Staatsarchiv 543. Az eredeti szöveget nem volt lehetőségem megtekinteni, ezért csak Bartoš id. cikke cseh nyelvű fordítását és általa közölt egyes latin részleteket használtam.

67/a. VERBÉNYI L.: A huszitizmus egyik fő támogatója Sopronban. Soproni Szemle, XXI. (1967)

68. Ezt Güntherová feltételezi: Güntherová, A.—Mišianik, J.: i.m. 23, 28.

69. Bartoš, F. M.: i.m. Zsófia királyné jól megtanulta a cseh nyelvet. Ő volt Husz nagy támogatója, ezért 1419. február 20-án az egyház a cseh királynét bíróság elé állította. 1422-ben támadták Zsigmondot, hogy „a legszörnyűbb boszorkány” és Herodiás, Zsófia udvarában tartózkodik, és azzal gyanúsították a királyt, hogy vele él. — REGENSBOURG, A. v.: Sämtliche Werke. Bd.I. 383.

70. Krása, J.: Rukopisy Václava IV. Praha, 1974. 16.

71. 1411. decemberben Zsigmond a cseh Kapler Pétert nevezte ki pozsonyi comesnek, aki ebben a megbízatásban 1421-ig maradt. — ENGEL P.: Királyi hatalom és az arisztokrácia viszonya a Zsigmond-korban (1387–1437). Bp., 1977., Ortway T.: i.m. III. 151–153, 187. 1426-ban várnagyként szerepelt.

72. „Primo, ut ille gradus sive coclea alias schnek, qui est in capella regine, recludatur et preparetur in alio loco foris capellam propter diversa, que nunc omnia hic describi non posunt. Item ut duo altaria lapidea preparantur et consecrentur. Item ut cancella ferrea, ut alias circa capellas principum fieri moris est, preparantur. Item ut fundus in capella lateribus complanetur... Item de sepulchra regine disponatur, prout placebit domino regi.”

73. Rozgonyi György és István ispánokról tudjuk, hogy nagyobb könyvtárak volt — Ortway T.: i.m. II.4. 360–361. A káptalani könyvtár 1425. évi leltárából kiderül, hogy Rozgonyi István Szent Márton egyházának egy misekönyvet ajándékozott a templomban eltemetett elsőszülött fia emlékére. — KNAUZ, N.: A magyar egyház régi szokásai. VII. Régi misekönyvek. Magyar Sion VI. (1868). 1426-ban szintén a pozsonyi főispán egy fekete bársony miseruhát két gyöngyökkel hímzett kereszttel és egy kelyhet ajándékozott a Szent Márton-templomnak. — HEIDER, G.: Inventarium der Pressburger Domkirche vom Jahre 1425. In: Jahrbuch der K.K. Central-Comission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmalen 1857. Lehet, hogy a Rozgonyiak környezetében kell keresni a Pozsonyban keletkezett címereslevelek festőit is: Güntherová, A.—Mišianik, J.: i.m. 28.

74. Az 1459. évi regensburgi műhelyszabályzatok szerint Magyarország területe a bécsi Stephansdom építőműhelyének hatósága alá tartozott. Bureš úgy véli, hogy ez a határozat régebbi gyakorlaton alapul.

75. Először Mencl figyelmeztetett a pozsonyi emlékeknek az osztrák Michael „Chnab” építészettel való stílári rokonságára. — MENCL, V.: Dóm sv. Martina v Bratislave. Vlastivedny časopis XVII. (1968). MENCLOVI, V. és D.: Bratislava. Stavebni obraz města a hradu. Praha, 1936. A részletes morfológiai elemzéssel Bureš-cikkei foglalkoznak. — BUREŠ, J.: On the Beginnings of Late Gothic Architecture in Slovakia. Ars 1968, BUREŠ, J.: The Castle Church in Kremnica and the Problem of Michael Chnab's Architectural School in Slovakia. Ars 1970, BUREŠ, J.: Die Meister des Pressburger Domes. Acta Historiae Artium XVIII. (1972).

76. PERGER, R.: Die Baumeister des Wiener Stephansdomes im Spätmittelalter. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXIII. (1970).



77. Perger úgy véli, hogy Michael először III. Lipót udvari építőmestere volt, halála után (1386) III. Albert szolgálatába lépett. Perger, R.: i.m. 79. 72. jegyz.
78. BOEHEIM, C. F.: Die Denksäule nächst Wr. Neustadt, Spinnerin am Kreuz genannt. Beiträge zur Landeskunde Österreichs unter der Enns I. (1832)
79. STAUB, F.: Die Michael-Weinwurm-Legende. Abhandlungen zur Geschichte und Quellenkunde der Stadt Wien V. (1934) 48.
80. Először Boenheim tulajdonította Michaelnak a Wiener Neustadt-i vár kápolnáját. – BOEHEIM, F. C.: Die Burg zu Wiener Neustadt und ihre Denkwürdigkeiten. Beiträge zur Landeskunde Österreichs unter der Enns IV. (1834); BOEHEIM, W.: Die Gottsleichnamskapelle. Mitteilungen des Altertumsvereines zu Wien IX. (1865)
81. Perger, R.: i.m. 79.
82. RÖHRIG, F.: Das kunstgeschichtliche Material aus den Klosterneuburger Rechnungsbüchern des 14. und 15. Jhs. Jahrbuch des Stifts Klosterneuburg. N.F.VI. (1966) 149, 150.
83. GRIMSCHITZ, B.: Hans Puchsbaum. Wien 1947. 168.
84. Perger, R.: i.m. 80, Staub, F.: i.m. 68.
85. A Bartholomäus-kápolnát 1437-ben, a Schatzkammer-kápolnát 1440-ben említik először. – BARTSCH, A.: Zur Lokalisierung der Herzogskapelle im Wiener Stephansdom. Wiener Geschichtsblätter IV. (1949). Donin a kápolnák keletkezési idejét a XIV. század utolsó évtizedeire helyezi. – DONIN, K.: Der Wiener Stephansdom als reifstes Werk bodenständiger Bautradition. Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft X. (1943).
86. ČERNÍK, B.: Das Augustinerchorherrenstift Klosterneuburg. Wien 1958. 21.; ZYKAN, M.: Der Hochturm von St. Stephan in Wien. Diss. Wien, 1967. ČERNÍK, B.: Das Stift Klosterneuburg und seine Pfarren. Wien, 1914, STRNAD, A.: Kanzler und Kirchenfürst. Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg N.F. III. (1963)
87. Wagner-Rieger a torony egymás fölért elhelyezett kápolnák elrendezésében, a kéttengelyű déli homlokzatban és külső támpillérek baldachinokkal való díszítésében rokonságot látott a Stephansdom nyugati emeleti kápolnáival és a tornyot Michael mesternek tulajdonította. – WAGNER-RIEGER, R.: Zur Baugeschichte der Stiftskirche von Klosterneuburg. Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg. N.F. III. (1963)
88. Semmi, az építésére vonatkozó okirat nem maradt ránk. A szentélyt a Stephansdomhoz, a Maria am Gestade-templomhoz és Freisingi kápolnához való stílári rokonsága alapján 1380 és 1400 közé datálják és Michael mesternek tulajdonítják. ZYKAN, M.: Diss. 81; Donin, K.: i.m. 209; BUCHOWIECKI, W.: Die gotische Kirchen Österreichs. Wien 1952; PETRASCH, E.: Die Entwicklung der spätgotischen Architektur an Beispielen der kirchlichen Baukunst aus Österreich. Diss. Wien, 1949.
89. Černík, B.: i.m. 20; BUCHOWIECKI, W.: Die Wiener Dombauhütte zwischen 1380 und 1430. Alte und moderne Kunst VII (1962); VANCSEA, M.: Über Bet- und Denksäulen in Nieder-Österreich. Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereines zu Wien XXXVIII. (1904); RÖHRIG, F.: Klosterneuburg Wien–Hamburg 1972.
90. L. 76. jegyz.
91. Bartsch, A.: i.m.; GÖHLER, H.: Zur Geschichte der Eligius-kapelle des Wiener Stephansdomes. Jahrbuch für die Landeskunde Niederösterreichs. XXII. (1929); WAGNER-RIEGER, R.: Gotische Kapellen in Niederösterreich. Festschrift K. M. Swoboda. Wien, 1959; ZYKAN, M.: Der Stephansdom. Wien–Hamburg, 1981.
92. Bureš, J.: The Castle Church... 126. 81. jegyz.
93. L. 78, 86. jegyz.
94. A Freisingi kápolnában levő kupola formájú baldachinok Michael mesterre utalnak, figyelembe kell azonban venni, hogy 1870-ben restaurálták őket.
95. CROSSLEY, P.: Wells, the West Country and Central European Late Gothic. Medieval Art and Architecture at Wells and Glastonbury. 1981. 98.
96. ZYKAN, M.: Zur Identifizierung eines gotischen Gewölberisses in den Wiener Sammlungen. Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien XXV. (1973) 18, 19.
97. A pálcák átmetszésének motívumát először a prágai székesegyház trifóriumán alkalmazták.

98. Zykan a Wiener Neustadt-i oszlop szobrászati díszében a prágai triforium büsztjeinek hatását látja. – Zykan, M.: Diss. 70.
99. Bureš, J.: The Castle Church... 129.
100. Ezt a motívumot majd a pozsonyi dóm egyik páros ablakának mérművén találjuk.
101. Hasonlít pl. az Olajfák hegye és Ostorozás kompozíciója, de más a szobrászati megmunkálás. Rokon az oszlopok felépítése. A felső részük emlékeztet a Stephansdom műhelyére jellemző baldachinok konstrukciójára.
102. Magyarországon a könyök formájú konzolok a kőrmöcbányai vártemplomban és a soproni Szent Mihály-templomban fordulnak elő, Csehországban Klatovy plébániatemplomában.
103. Bureš, J.: On the Beginnings... 91, 92.
104. Bureš, J.: On the Beginnings... 84–86.
105. A forgó hálhólyagok motívumát találjuk a visegrádi plébániatemplomból származó, a XIV. század utolsó negyedére datálható vakmérműves fülke záradékán is. Művészet I. Lajos király korában 1342–82. Kat. Székesfehérvár, 1982. 122. sz. Ezzel összefüggésben meg kell említeni a visegrádi kutak növényi és mérműves díszét, mely rokonságban áll a pozsonyi ferences templom melletti Szent János-kápolna architektúrájával és szoros kapcsolat fűzi őket a Stephansdom építőműhelyéhez. – MAROSI E.: A XIV. századi Magyarország udvari művészete és Közép-Európa. Művészet I. Lajos korában 67, 115–120. kat. sz.
106. Bratislava. Bratislava, 1961. 67. kép
107. A szlovák művészeti topográfiában (Supis pamiatok na Slovensku) 1425 körüli időre helyezik a tervváltozást, melynek során beboltozták az alsó kápolnát. (A falívek átvágják a régebbi faltagolás sarkait.) Menci ezeket a munkákat a XV. század harmincas éveire teszi, Bureš a szegmensíves keresztboltozatot stíluskritikai alapon a várban dolgozó mestereknek tulajdonította.
108. A délnyugati kápolnát Zsófia királyné kápolnájával lehet azonosítani. A Zsófia királyné hagyatéki tárgyalásán felvett jegyzőkönyv szerint (I. 72. jegyz.) a kápolna 1428 előtt már állt, benne volt felállítandó a királyné síremléke. Ez arra mutat, hogy Zsófia holttestét ebben a kápolnában tették el, ahogyan ezt olvasni lehet Wildenberg krónikájában is. (WILDENBERG, H. E. von: Chronik von den Fürsten von Bayern.) A „királyné kápolnája” a földszinten keresendő, a szövegben említett csigalépcső minden valószínűség szerint a toronyba vezetett. Igen valószínű, hogy a toronyba csak az első emeletről lehetett bemenni. Ez az elrendezés egy korábbi helyzetnek következménye lehetett, amikor a torony védelmi célokat szolgálva a városfalba be volt építve. Az a határozat, hogy a kápolnában levő lépcsőt be kell falazni és kápolnán kívül építeni, arra mutat, hogy annak a használata zavarta a sírkápolnává vált tér funkcióját. Lehet, hogy a lépcső befalazására egyáltalán nem került sor, mivel a városi számadáskönyv szerint 1440-ben a torony még a cseh királyné kápolnáján keresztül volt megközelíthető. (Ortvy T.: i.m. II. 3. 203., 3. jegyz. 1430-ban Zsigmond király az egyik oklevélben említi Jakso títbannut, a királyné kápolnájának káplánját – Ortvy T.: i.m. II.1. 202., I. jegyz., a kápolna további említése: Ortvy T.: i.m. III. 275, 291.)
109. WAGNER-RIEGER, R.: Gotische Kapellen in Niederösterreich. Festschrift K.M. Swoboda. Wien–Wiesbaden, 1959. 274. A Sainte-Chapelle felső szintjét egy gótikus székesegyház kápolnako-szorújának önállósult középső Mária-kápolnájaként lehet értelmezni: GROSS, W.: Die Hochgotik im Deutschen Kirchenbau. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft VII. (1933) 328, SEDL-MAYR, H.: Die Entstehung der Kathedrale, Zürich, 1950. 377.
110. Hédervári János győri püspök alapította a győri székesegyház mellett a Szentháromság-kápolnát, melynek építésével kapcsolatban IX. Bonifác pápa 1404-ben adott ki búcsúbullát. – Marosi E.: i.m. Hasonló célra épültek a budai Nagyboldogasszony-templom kápolnái (a Garaiak kápolnája. Ulving Comes – Szent László-kápolna, Ellenpeck – Háromkirályok-kápolna), a csütörtökhelyi Zápolyai-kápolna, a lőcsei plébániatemplom melletti Szent György-kápolna, a zólyomi Krisztus teste-kápolna és a kassai Szent Erzsébet templom körüli kápolnák: Marosi E.: i.h. Pozsonyban már 1324 előtt Hambocto comes hagyatékozott a sírkápolna építésére: Ortvy T.: i.m. II. 4. 381–382. A Szent Márton-templom temetőjében Szent Gotthard- és András-kápolna, a Szent Lőrinc-templom temetőjében Szent Jakabról elnevezett kápolna és a Szent Mihály-templomában Szent Balázs-kápolna állt: Ortvy T.: i.m. II. 4. 485, 499.
111. A Szent János-kápolna helyén már a XIII. században egy azonos patrocíniumú kápolna létezett. – Ortvy T.: i.m. II. 1. 254. A ferences templom kedvelt temetkezési hely volt: Ortvy T. i.m. II.1. 252. 1. jegyz., 256. 1. jegyz.

112. L. 4. jegyz.

113. „...quod proximi et amici uniuersi Johannis Jacobi condam Civis Posoniensis pie memorie, unam stubam balnealem necnon allodium ad eandem pertinens sitam et situm extra muros dicte Civitatis... que quidem stuba ac allodium eisdem ab ipso iam dicto Johanne Jacobi hereditarie sunt devoluta, eandem stubam una cum allodio ad ipsam pertinenti predicto, in subsidium edificacionis Capelle, que construitur in Civitate memorata, iuxta claustrum ecclesiamque fratrum minorum immediate attingens in salutem anime eiusdem Johannis Jacobi ac pro eo, quod idem Johannis Jacobi felicitis memorie in dicta ecclesia fratrum minorum est sepultus, amici et proximi eiusdem Johannis Jacobi tradiderunt irrevocabiliter et dederunt.” – Ortway T.: i.m. II. 1. 256. l. jegyz.; Dipl.Pos. I. 311–312.

114. Jakab bíró hagyta lebontani a János által épített, a Szent Lőrinc-egyházzal szemben fekvő fűdőt. János panaszkodott a városi tanácsnál és 1351-ben kéri az engedélyt, hogy egy újat építhessen a Szent Lőrinc kapu mellé: Lehotská, D.: Jakubovci...

115. A hetvenes években a család eladósodott és egymás után vesztette el birtokait. – Ortway T.: i.m. II. 2. 341–342, II.1. 67–68, 61.

116. Lehotská, D.: Jakubovci...

117. Menclovi: Bratislava 62.

118. Bureš, J.: On the Beginnings ... 83.

119. Jóllehet, hogy a kápolna feltételezett alapítójának János volt a neve (az 1361. évi oklevélben említett Jakab fia János), a kápolna patrociniuma azonban a korábbiak (a XIII. században) továbbélése.

120. Pl. St.-Urbain de Troyes, Sens, az elpusztult St.-Nicaise-templom Reimsben. – SAUER-LÄNDER, W.: Gotische Skulptur in Frankreich 1140–1270. München, 1970. 59. kép.; TANBUNZL, Y.: Das Minoritenportal. Aufnahmearbeit in das Kunsthistorische Institut Wien, 1962.

121. FEUCHTMÜLLER, R.: Kunst in Österreich I. Wien–Hannover–Basel, 1972. 97.

122. WALLE, A. L. J. van de: Gotische Kunst in Belgien. Wien–München, 1972. 133. kép

123. LASTEYRIE, R. de: L'architecture religieuse en France à l'époque gotique. Paris, 1927. 221., 816. kép

124. L. 118. jegyz.

125. A boltozatot a XVI. században építették át. A XVI. századi felirat szerint az eredeti boltozatnál a függő zárókövet alkalmazták („hangen gewölb”). – Die Parler... I. 278, Crossley, P.: i.m. 92.

126. Zykan, M.: Zur Baugeschichte... 52.

127. Zykan, M.: Der Stephansdom... 94.

128. JARRY, M.: World Tapestry. New York, 1963. 42.

129. SCHRAMM, P. E.–FILLITZ, H.: Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. München, 1978. 127, 23. kép

130. KÁLMÁN, J.: Sankt Martins Dom. Bratislava, 1973. 44. kép uo.

131. Buchowiecki, W.: Die gotische Kirchen... 272, 274.

132. Brno – a volt dominikánus kolostor kerengőjében (1493), a Szent Jakab-templom szentélyében (XV. század harmadik negyede), a Szent Péter és Pál-templom északi előcsarnokának boltozatán (1510).

133. PACOUBAN-SOUKUP, J.: Soupis památek histrických a uměleckých v politickém okrese Pelhřimovském. Praha, 1903. 130, 163. kép.

134. Művészeti I. Lajos király korában. Kat. 32,35,39,40,41. sz.

135. 1387. november 13-án kelt oklevélen (Hist. Archiv der Stadt Köln In.Nr.HUA i/3871. – Die Parler III. 12).

136. A négykaréjos palástcsat gyakran lágy stílusú Madonnának díszít. Pl. pilseni, krumlovi, torufi.

137. Vencel Parler 1397/98-ig vezette a prágai Dóm építését, 1399. november 15-e és 1403. április 24-e között a bécsi Stephansdom műhelyének vezetője lett: Perger, R.: i.m. 87.

138. A tornyot az 1897. évi restaurálás alkalmából helyettesítették egy másolattal, az eredeti darab ma a petrzalkai ligetben áll.

139. A Wiener Neustadt-i Spinnerin am Kreuz és a klosterneuburgi lámpásoszlop szintén hatszög alaprajzra épült.

140. Bureš, J.: On the Beginnings... 92–93; The Castle Church... 134.

141. Zykan, M.: Diss. 28–31, 77.

142. FRODL-KRAFT, E.: Die mittelalterlichen Glasgemälde. (Corpus vitrearum.) 1964. Kat.sz. 32–38., 80, 93, 94. kép; Kat. 70. sz., 132, 258. kép; XXX. 1., 32. kép; Zykan, M.: Diss. 78. 1400 körül a bécsi, Deutsch Altenburg-i és pozsonyi kupolamotívum nem volt egyedülálló Közép-Európában, ahol ezt az 1415-ben alapított frankfurti dóm tornya bizonyítja. A frankfurti várostörténeti múzeumban őrzött toronynak „A”-tervrajzát Madern Gerthenernek szokták tulajdonítani. – Kunst um 1400 am Mittelrhein. Frankfurt, 1975. 49., 32. kép, FISCHER, F. W.: Spätgotische Architektur am Mittelrhein. 1420–1520. Heidelberg, 1962. 41–49. 1, 18. kép. Fischer az analógiát a kupola formájú toronyvégződés számára Itáliában (Orcagna: Or San Michele tabernákuluma), Franciaországban és Németalföldön (a könyv- és táblafestészet) kereste.



**ADATOK HARTMAN JÓZSEF KASSAI SZOBRÁSZ  
TEVÉKENYSÉGÉHEZ**

A kassai levéltárban őrzött specifikáció<sup>1</sup> egyedülálló forrása Hartman József szobrászi tevékenységének. Hartman 1757. február 18-án a feleségével folytatott per során leírja, hogy házasságkötésüktől kezdve, 1744. szeptember 13-tól különválásukig, 12 évi együttélés alatt, 1744 és 1757 között, kiknek, hova és mennyiért készített oltárt, szobrot, egyéb kő- és fafaragó munkát. A 12 év alatt 45 megrendelést elégített ki. 10 főoltár, kb. 17 mellékoltár, 2 szószék, számos szobor, képkeret, címer, ajtódísz szerepel a felsorolásban. A megrendelők között találjuk a kassai ferenceseket, domonkosokat, orsolyitákat, a nemesi konviktust, a városi tanácsot, Rozsnyón a ferenceseket, Eperjesen a minoritákat, Debrecenben a piaristákat, Sárospatakon a trinitáriusokat. Találkozhatunk a Csáky, Szentiványi, Klobusiczky, Szirmay, Splényi családok nevével a specifikációban.

Ez az izgalmas irat, bármilyen gazdag is Hartmanra vonatkozó adatokban, pontos információkat mégsem ad. Nem közli, hogy az egyes megrendelések melyik évben készültek, s mekkora volt Hartman szerepe a munka kivitelezésében. Sok esetben az sem derül ki, hogy milyen tárgyról van szó.

Az 1757-es jegyzékben szereplő, varannói és svedléri katolikus templom oltárainak kiemelkedő művészi színvonalú szobrászi megformálására már Schürer és Wiese<sup>2</sup> is felhívta a figyelmet. Aggházy Mária a svedléri Immaculata-szobor elemzésénél a szilészi kapcsolatokra, Thomas Weissfeldt hatására utal.<sup>3</sup>

E két oltáregyüttes mindmáig eredeti helyén és többé-kevésbé eredeti állapotában áll. Érdekes módon éppen a varannói, svedléri oltárok létrejöttét, Hartman szerzőségét más források segítségével is igazolni lehetett.

A varannói pálosok 1742-ben szerződést kötöttek<sup>4</sup> Hartman Józseffel a pálos templom egyik mellékoltárának, a Nepomuki Szt. János-oltár (34. kép) elkészítésére 280 rajnai forintért, amelyhez Gersei Pethő Zsigmondné Csáky Rozália biztosította a pénzüsszeget.<sup>5</sup> Az 1743-ban felállított oltárhoz<sup>6</sup> Hartman 1750-ben még két angyalszobrot szállít.<sup>7</sup> A Remete Szent Pál-oltár (35. kép) Barkóczi László adományából készült 1749-ben.<sup>8</sup> Alkotója ennek is Hartman.<sup>9</sup> A Krisztus szenvedése mellékoltár készülésének időpontjáról és készítőjének személyéről nem adnak felvilágosítást a pálos rend számadáskönyvei, de stíluskritikai alapon ez az oltár is Hartman műhelyének munkái közé sorolható. Ennek elemzésével, valamint a főoltár problémájával most nem szándékozom foglalkozni.<sup>10</sup>

A svedléri római katolikus templom főoltárát (36. kép) és két mellékoltárát (38. kép) a svedléri plébánián található *Historia Domus*<sup>11</sup> tanúsága szerint Hartman József készítette 1751-ben. A két templom oltárainak típusa, díszítő faragványai és különösen a szobrok megformálása segít Hartman stílusának a meghatározásában, az 1757-es jegyzékben szereplő művek azonosításában, és az 1744 előtt, valamint 1757 után készült alkotások felkutatásában.

Hartman József 1744 előtti munkásságáról kevés adat áll rendelkezésünkre. Az 1742-es varannói szerződés magyarországi tevékenységének legkorábbi forrása. Ezt követően 1743-ban két kőszobor, Szent Flórián és Nepomuki Szt. János kifaragására kötött szerződést<sup>12</sup> a Csáky család Kassa közelében levő, nagyidai kastélyának kertjébe 140 rajnai forintért és két kőből búzáért. 1744-ben Kassán megnősült, ahol 1750-ben a polgárjogot is elnyerte. Hartman 1764-ben bekövetkezett haláláig kassai életére és működésére vonatkozó néhány adat már ismert<sup>13</sup>. Az 1757-es összeírásban szereplő megrendelések nagyrészt olyan helységekre kerültek, amelyek ma Szlovákia területén találhatók. Viera Luxova tanulmányában<sup>14</sup> megkísérelte a felsorolt objektumok azonosítását. Néhány alkotás ma is eredeti helyén található,<sup>15</sup> sok elpusztult,<sup>16</sup> vagy máshova került,<sup>17</sup> egyes művek csak részben őrzik eredeti állapotukat.<sup>18</sup> Luxova véleménye szerint a műhelymunka, a segédek fontos szerepe, egyelőre nem teszi lehetővé Hartman saját kezű műveinek pontos meghatározását. Az 1757-es irat 45 megrendelése közül hét került a mai Magyarország területére. Tanulmányomban elsősorban ezekkel szeretnék foglalkozni.

A felsorolásban második helyen szerepel: „Bey denn Piaristen zu Debreczin 230—” A debreceni piaristák Szent Anna-temploma Csáky Imre gróf, kalocsai érsek, Bihar megyei főispán adományából épült 1719-től. Az érsek 1732-ben bekövetkezett halála után, testvére, Csáky Miklós nagyváradai püspök építtette tovább a templomot és szentelte fel 1746-ban. A templom belső díszítése és berendezése 1729-től folyamatosan készült.<sup>19</sup> Így Csáky Imre halálakor a főoltár és az evangéliumi oldal első kápolnájában a Szent Háromság-mellékoltár (ma Alacoque Szt. Margit) már állt. Ez utóbbit maga Csáky Imre állíttatta, címere a stípesen látható. A számadáskönyvek tanúsága szerint a többi oltár a templom felszentelésének éve, 1746 körül<sup>20</sup> került kivitelezésre.

Különösen sok adat áll rendelkezésünkre két oltárra vonatkozóan. A templom leckeoldalán a szentély felőli első és második kápolna Immaculata-, valamint Calasanci Szent József-oltárának munkálataira több alkalommal fizetnek kassai szobrászoknak és az oltárképek festőinek. 1749-ben megállapodtak egy bécsi festővel a Calasanci Szent József-oltárkép<sup>21</sup> megfestésére. 1750-ben a bécsi piaristák vicerectora elküldte az elkészült képet. 1750-ben különböző részletfizetések szerepelnek a pénztárkönyvekben. 1750 I. 19-én fizették az első összeget a kassai szobrásznak.<sup>22</sup> Majd még ugyanebben az évben kétszer is említik a Calasanci Szent József-oltárral kapcsolatos kiadásokat. Az egyik bejegyzés utal arra, hogy az oltár szállítását külön számolják<sup>23</sup> el. A Kassán elkészült oltárt tehát Debrecenbe szállították, ahol felállították, és valószínűleg csak a helyszínen színezték. Az oltár (37. kép) teljes kifizetése<sup>24</sup> 1751-ben történt meg. Az Immaculata-oltár 1753-ban készült el.<sup>25</sup> A szobrász 130 rajnai forintot kapott. Az oltárkép ekkor még befejezetlen és az oltárt sem szállították még Debrecenbe. A bejegyzések ennél a munkánál szintén kassai szobrászokra utalnak, egy alkalommal név szerint megemlíti Simone Grimiale szobrászt.<sup>26</sup>

A két oltár felállítása tehát arra az időszakra esik, amikor Hartman is a debreceni piaristák számára dolgozott. A két oltár azonos felépítésű, mindkettő a ritkán előforduló architektúra nélküli típust képviseli. A nagyméretű oltárképeket különleges, rendkívül dús, áttört faragványtömeg kereteli, amely volutaszerű, csiga alakú, bőségszaruhoz hasonló alakzatokból, valamint naturalisztikusan megformált sás vagy pálmalevelekből, gyümölcs- és virágfüzérékből áll. A kép alatt a hasonlóan dúsan faragott predella az oltárasztalra támaszkodik, amelynek koporsó alakú stipesét kagyló formájú ornamentika, illetve a Calasanci Szt. József-oltáron gyümölcsfüzerek díszítik. Mindkét oltáron az oltárkép két oldalán egy-egy, a predellához szervesen kapcsolódó konzolon angyalszobor áll. Az Immaculata-oltáron a szobrokat is beleértve a matt és fénylő aranyfelületek ellentétének festői és ünnepélyes hatása érvényesül. A Calasanci Szent József-oltár különlegességét színezése is fokozza, amely eltér az Immaculata-oltártól. A fa felületére alapozás nélkül festették a zöld, szürkészöld, a gyümölcsökre a lazúros piros, sárga és kék színeket. Az angyalok drapériái is szürkészöldek, a testfelületek sem aranyozottak, hanem testszínűek. A megegyező felépítés, a faragványok hasonló kiemelkedő minősége arra enged következtetni, hogy mindkét oltárt azonos mester vagy műhely faragta. A két oltár angyalpárjának a stílusa eltér egymástól. Az Immaculata-oltár kontrapoztos testtartású angyalain a ruhadörök lendületesen fogják körbe a figurákat, nem követik a testformákat, lágyabb törésekkel, sima felületeket hagynak szabadon. A Calasanci Szt. József-oltáron az angyalok szintén kontrapoztos testtartásban állnak. A drapérián, amely felső testüket félig szabadon hagyja, a ruhadörök át-lós irányban élesen törnek meg, nagy sima felületeket zárva be. A szabadon levő vállak, karok, izmosabbak, csontosabbak, mint a másik oltár lágy szobrai. Ez utóbbiak ovális, finom arca, keskeny orra, karcsú nyaka eltér a Calasanci Szt. József-oltár angyalainak kifejezőbb arcától (39. kép). Ezekon a széles nyergű orr, a nagy szemek, a kis nyitott szájak, a tincsekbe összeálló haj Hartman József szobrainak jellegzetességei.

A piarista rend számadáskönyvei szerint Simone Grimiale szobrász közreműködött az Immaculata-oltáron. Simone Grimiale nevű szobrászt Kassán nem ismerünk. Azonban a név igen hasonlít Griming Simon kassai szobrász nevéhez, aki 1723-tól 1759-ig, haláláig a város polgára.<sup>27</sup> Kevés műve ismert. Legjelentősebb alkotásai közé tartoznak a kassai Mária-oszlop szobrai. A szobrok nagy része már új, így nehéz az Immaculata-oltár és a pestisemlék szobrai között stílusösszefüggést megállapítani. Felmerül a kérdés, hogy két, majdnem teljesen megegyező faragványokkal díszített oltár készülhet-e más-más mester műhelyében. Hartmannak a kassai műhelye valóban műhelyként létezett, amelyben segédekkel<sup>28</sup> „sorozatszerűen” készítették az oltárokat és a szobrokat. Könnyen elképzelhető, hogy Hartman megrajzolta mindkét oltárt, a felépítmény faragványai esetleg az ő műhelyében készültek és csak a szobrok Grimiale „Griming” alkotásai. Griming (Grimiale) műhelyének tevékenységéről nincs adat. 1753-ban Kassán Hartman volt a legjelentősebb szobrász. A debreceni Szent Anna templom számára, az általa 1751-ben készített oltárnak a másolatát rendelték meg az Immaculata-oltár esetében. Hartman 230 fl.-ért dolgozott a piaristáknak. A Calasanci Szent József-oltárra kiadott részletfizetéseket összeadva 195 fl.-os összeget kapunk, tehát Hartman még más munkát is végzett Debrecenben. A debreceni piarista templom evangéliumi oldalán álló oltárok közül a szentély felé eső a már említett Szent Háromság-oltár, amely 1732-ben már megvolt és a templomot építtető Csáky Imre állíttatta.



A másik kettő a Szent József (40. kép) (volt Nepomuki Szent János) és Kis Szent Teréz- (41. kép) (egyor Szent Joahim-) oltárok megegyező felépítésűek, csak részleteikben különböznek. Mindkettőnek gyönyörűen díszített stípeze és jó arányú, finoman tagolt oszlopos retablója van, amelyen két-két közel életnagyságú szobor helyezkedik el. A kvalitásos szobrok, a plasztikai dísz gazdagsága, művészi érzékkel rendelkező kitűnő mester közreműködését tételezi fel. A Szent József-oltár kannelúrák oszlopai, az oszlopfők, a párkányok tagolása, rozetta dísz, a képeret feletti áttört rács és pajzs megegyezik az egri, volt jezsuita templom 1742–44 között készült Loyolai Szent Ignác- és Xavéri Szent Ferenc-oltárának motívumaival. A Kis Szent Teréz- (volt Szent Joahim-) oltáron számos olyan díszítő elem és architektúra részlet van, amelyek az egri jezsuita templom Mária- és Szent Anna-oltárán is felfedezhetők.

Néhány adat felbukkan a piarista levéltári forrásokban, amelyek vonatkoztathatók esetleg a két oltárra. 1736-ban három kisebb mellékoltárhoz falépcsők készülnek.<sup>29</sup> 1742-ben oltárrajzokért fizetnek egy szobrásznak.<sup>30</sup> Ugyanekkor egri szobrász is kap egy részösszeget.<sup>31</sup> 1745-ben Csáky Miklós számadásaiból megtudjuk, hogy a debreceni oltárok festésére<sup>32</sup> 200 forintot küldenek. Valószínűleg a két mellékoltárról, esetleg a ma már nem álló főoltárról lehet szó, hiszen a többinek ismerjük készülési időpontját. A debreceni Szent Anna-templom homlokzatát egykor 12 szobor díszítette, amelyeket 1723–24-ben egri szobrász faragott. A mester nevét nem ismerjük, de feltételezhetően az egri püspök szolgálatában tevékenykedő Johannes Baptista Carlone építésszel, a templom építőjével együtt került Debrecenbe.<sup>33</sup> A templom és a rendház elhúzódó építkezésének, valamint Carlone további jelenlétének köszönhető, hogy az egri mesterekkel sokáig élénk a kapcsolat. Mint már említettem, az 1742-es oltárrajzot is egri szobrász készítette. Érdekes megfigyelni, hogy a templom felszentelését követően a további munkáknál már kassai szobrászokat alkalmaznak. Az 1740-es évek elején Egerben működött egy szobrász, aki kvalitásos oltárokat készített a debreceni piarista és az egri jezsuita templomban is.

Az 1757-es felsorolás 11. tétele a következő: „H.Comitats Notarium Tiszta Paul nacher Szendő 80<sup>fl</sup> – Item 6 Kübl frucht” Hartman tehát Tiszta Pálnak készít valamit 80 fl.-ért és 6 köböl gyümölcsért. Tiszta Pál Abaúj megye alispánja 1738-tól, 1751-től a megye országgyűlési követe.<sup>34</sup> A lipstini és selyebi Tiszták 1652-ben kaptak nemesiséget II. Ferdinándtól. Mária Terézia 1750-ben néhány abaúvjármegyei községet adományoz Tiszta Pálnak,<sup>35</sup> aki ugyanebben az évben megvásárol több, a szendrői uradalomhoz tartozó falut Csáky Antal gróftól.<sup>36</sup> A Csákyak egyik legfontosabb birtokközpontja Szendrő, ahol Csáky István, a debreceni piarista templomot építtető Csáky Imre testvére, Antal nagybátyja új kastélyt építtet és az 1636-ban betelepített ferencesek templomépítését is támogatja. A Csáky kastélyban levő kápolnában a plébánosi teendőket 1766-ig szintén a ferencesek látják el.<sup>37</sup> 1788-tól a ferences templom plébánia-templom lesz. A kastély kápolnája barokk formájában ma már nem létezik,<sup>38</sup> de áll a volt ferences templom teljes barokk berendezésével. A templom barokk korszakának felszentelési időpontja 1759<sup>39</sup> körül lehet. Az 1829-es egyházlátogatási jegyzőkönyv számol be először a plébánia-templomról lett egykori ferences templomról részletesen. A főoltáron kívül négy mellékoltárt említenek, ezek ma is a templomban találhatók.<sup>40</sup> A hajóban a leckeoldalon álló, egyik mellékoltár stípesén (42. kép) a Tiszta család címere látható, egy másik, eddig még nem azonosított címer társaságában. A Lorettói

Szűz Máriának szentelt oltár viszonylag kis méretű. Az oszlopos retabló közepén, törtívű keretben oltárkép, felette volutás oromzati rész, amelyet rocaille-os keretű Mária-monogramos pajzs és két szépen faragott virágfüzér díszít. Az oromzat párkányán lebegő puttópár Mária koronájára mutat. A predellában Nepomuki Szent János halottként ábrázolt szobra látható. Az oszlopok mellett egy-egy női szent alakja helyezkedik el. A jobb oldalt álló Szent Borbála jobb kezében kelyhet, bal kezében kardot tart. A figura kontraposztos testtartása, széttárt karjai, magyar főúri viselete, ruhájának gazdag redőkezelése megegyezik Hartmannak 1751-ben, a svedléri főoltárra készített női szobrával. (43. kép) A másik női szent, akinek egyik attribútuma hiányzik, szintén hartmani figura, igaz, valamivel vaskosabb. A fekvő Nepomuki Szent János átszellemlült, finom alakja a varannói Nepomuki Szt. János-oltár Szent Jánosával és a svedléri templom szentélyében álló Szent Jánossal közeli stílusrokonságban van. A szendrői oltárért a 80 fl.-os honorárium és a hat köből<sup>41</sup> gyümölcs esetleg kevésnek tűnik, ha azonban figyelembe vesszük, hogy a Szentiványiak sebesvára-ljai házi kápolnájába szintén 80 fl.-ért szállított oltárt, valamint Szirmay László gróf számára a Homonna melletti Tapoly-Hanusfalvára 100 fl.-os oltárt készített,<sup>42</sup> akkor elfogadhatjuk, hogy a jegyzékben szereplő mű ez az oltár lehet.

A Tiszta család másik tagja, Tiszta János, a Csákyakkal szintén szoros kapcsolatban állt. Az 1752-es számadáskönyvekben „secretari”-ként<sup>43</sup> szerepel. 1760-ban a szepesi kamara protocoлистája, 1770-ben titoknok. Tiszta János saját kezű aláírása látható a Csáky levéltárban található, igen szép oltár rajzon<sup>44</sup> (44. kép), amelyet Baranyai Béláné közölt.<sup>45</sup> Baranyainé szerint az oltár rajz Tiszta János szignált műve. A név, saját kezű aláírása jelentheti-e egyértelműen azt, hogy ő a szerzője a rajznak, abban az esetben, ha ez a személy nem szobrász, asztalos, fafaragó? Elképzelhetőnek tartom, hogy Tiszta János, aki az 1750-es években Csáky Antal grófnál Kassán alkalmazásban lehetett, esetleg a rajz átvételét igazolta aláírásával. Az oltár rajz számos olyan részletet tartalmaz, amely arra utal, hogy Hartman köréből származik. A stipes faragványainak típusa és elrendezésének módja, az oszlopfők díszítése, az oromzati rész megoldása, a rocaille és faragott gyümölcs, valamint virágdíszek előfordulnak a svedléri, varannói, debreceni oltárokon. Az oltár rajz szerzője képzett, jó felkészültségű mester lehetett. Az Országos Műemléki Felügyelőség fényképtárában található több felvétel az egykori kassai múzeum barokk szobrairól. Ezek közül néhány Hartman körébe sorolható. Az egyik, férfi szentet ábrázoló szobor rajzi előképének tekinthetjük a Csáky-féle oltár rajz bal oszlopa előtt álló Szent Péter alakját.

„Vor einen Seithen Altar in die Pfaar Kirche zu Ujhell 100” – Extra 1 Mass Wein.” Így szól az 1757-es irat 14. tétele. Tehát a sátoraljaújhelyi plébániatemplom számára egy mellékoltár készült. Sajnos a plébániatemplom barokk kori berendezése 1768-ban, tűzvész során, minden valószínűség szerint elpusztult.<sup>46</sup> Hartman mellékoltára is ennek eshetett áldozatul. Hartman később, 1757 után is kapcsolatban áll az újhelyi plébánossal. Csak kanonokkal, sőt további szobrokat készít<sup>47</sup> a számára, amelyek ma már a templomban szintén nem találhatók. Az új, XVIII. század végéről, XIX. század elejéről származó berendezéstől eltér az egyik mellékoltár koporsó alakú stipese, amelyen rokokó keretben Szent Imre festett képe látható. A stipes egykor a főoltárhoz tartozhatott, hiszen a templom Szent Imrének volt szentelve. Hartman egykori műveivel nem hozható kapcsolatba.

Sárospatak kétszer szerepel a Hartman-féle jegyzékben: a 16. tétel „Potok vor einen Hoch- und Seithen Altar Item 1 Kübl Wein 300“-.” és „P.P. Trinitarien zu Potok ein Crucifix dan eine Hölzterne Statue zusammen 15“-.” a 43. tétel. Az első adat minden valószínűség szerint a plébániatemplomra vonatkozik. Az új fő-, és mellékoltár felállítására azért volt szükség, mert az 1737-es tűzvész megrongálta a berendezési tárgyakat is. Később, 1781-ben a pataki templomot rossz állapota miatt bezárják, kiüritik, majd 1787-ben helyreállítják. A hat mellékoltár szétbontáskor, régiségük miatt darabokra esett,<sup>48</sup> s ezért visszahelyezésükre nem került sor. Ezek között lehettek a Hartman által készített oltárok is. A helyreállított templomban felállítják a budai karmelita templomból származó, gyönyörű főoltárt és a közben felosztatott trinitárius rend templomából áthoznak két mellékoltárt, amelyet a mellékhajóban helyeznek el.<sup>49</sup> A trinitáriusok is Hartman megrendelői közé tartoztak, egy feszületet és faszobrot szállít nekik 15 fl. értékben. A trinitáriusoktól származó két mellékoltár a plébániatemplom déli mellékhajójában áll. A rendkívül szép rocaille és növényi ornamentikával díszített egyszerű architektonikus felépítésű retabló oltárok közül a Szent Család-oltár oromzati részén látható évszám, valamint a stipes belső oldalán levő felirat igazolja, hogy 1771-ben, Egerben készült és mestere az egri szobrász Steinhäuser Antal.<sup>50</sup> A Mária-oltár felépítése, faragványai megegyeznek a Szent Család-oltárával. Két angyal-szobra finomabb és kifejezőbb a másik oltár száraz szobrainál. Valószínűleg ez is Steinhäuser műhelyében készült. Így Hartman sárospataki tevékenységének emléke sajnos nem maradt.

A jegyzék 24. tétele: „Kay. König. Maria Theresia Capellen zu Tarczall in Wein gebühr einen Altar 180“-.” Tarcalon a Grassalkovichok által 1749–50-ben építtetett szőlőhegyi Teréz-kápolna berendezése, egykori oltára, sajnos ma már nincs a templomban. Aggházy Mária még látta az 1950-es években Nagy Szent Teréz álló szobrát, Nepomuki Szent János és Flórián térdelő alakját, valamint az oltár törmelékeit egy tarcali padláson.<sup>51</sup> A szobrok hollétéről sajnos ma már a plébános sem tud, így valószínűleg azok megsemmisültek.

Miskolc város a következő mai magyarországi hely, a jegyzékben a 38. tétel. „dan auf Miskolcz ein frauen bild 7“-.” A meglehetősen kis összeg alapján nem feltételezhetjük, hogy nagy szobrot szállított Miskolcra. A jegyzékben következetesen Statuent használ szobrok esetében. A bild kétszer fordul elő, és mind a két alkalommal igen kis pénzösszeget kapott érte. Esetleg Mária kis méretű szobráról, vagy domborműről van szó.<sup>52</sup> Aggházy Mária Hartman miskolci kapcsolatából kiindulva jut arra a megállapításra, hogy a miskolci, Mindszenti Péter Pál-templom főoltárának (45. kép) angyal-szobrai a svedléri és varannói szobrokkal, s így Hartman, valamint a szilészi Thomas Weissfeldt művészetével mutat rokonságot.<sup>53</sup>

A miskolci oltárnak nemcsak szobrai érdekesek a számunkra, hanem az egész hatalmas építmény. Olyan típust képvisel, amely 1730 után kezd Magyarországon, elsősorban az egri egyházmegyében elterjedni. A típus lényege az architektúra nélküli felépítés, ahol a nagyméretű törtíves keretű vagy esetleg ovális képet baldachinból aláhulló, hatalmas, rojtszegélyű, faragott drapéria kereteli (46. kép). A drapériát felül egy-egy lebegő angyal vagy puttó vonja szét, az oltárképet alul, egy-egy szintén lebegő angyal tartja. A miskolci Mindszenti templom főoltárán levő angyalok testtartása, karjainak, lábainak megformálása, tokás álluk, ovális arcuk, távol ülő szemük, erőteljes orruk, éles

törésekkel kavargó ruharedőik, olyan jellegzetességek, amelyek Hartman szobrainak sajátuk (47. kép). Az oltár többi faragványja, a kép két oldalán lecsüngő, hatalmas naturalisztikus virágfüzérék, a stipes gazdag szalagdísztése, a pompás tabernákulum olyan mester alkotása, aki az oltárt minden tartozékával együtt egységes látványként fogta fel, mondhatnánk színpadnak tekintette. Hartman művészetének egyik fontos értéke az oltáregyüttesek ilyen módon való megjelenítése. A szobrok kiemelkedő szerepet töltenek be a kompozícióban, egységet alkotva az oltárképpel, de a tabernákulum, a gyertyatartók, a stipes és képkeret is hangsúlyt kap gazdag díszítése által.

Az első baldachinos, drapériás oltár Magyarországon a pozsonyi Szent Háromság-templom Mária-oltára, az ún. Zichy-oltár, amely 1736-ban Donner műhelyében készült.<sup>54</sup> A miskolci oltár előképe azonban nem a pozsonyi oltár, hanem minden valószínűség szerint a wrocław-i irgalmas rendi templom főoltára, amelyet Matthias Steintl osztrák építész, szobrász tervezett 1715-ben, de Thomas Weissfeldt kivitelezett. A főoltár felállítására csak 1724-ben Weissfeldt halála után került sor.<sup>55</sup> A boroszlói oltárhoz igen hasonló az ausztriai Langenzerdorf<sup>56</sup> templomának főoltára, amelyet Pühlinger-Zwanowetz stíluskritikai alapon Steintl alkotásai közé sorol. Mindkét oltár rendkívül szoros stílusösszefüggést mutat a miskolci oltárral. A hatalmas oltárképeket voluta kereteli és mögötte helyezkedik el a faragott függöny, amelyet a langenzerdorfi oltáron két puttó tart felül és két angyal ül a képet keretelő volután az oltárképre mutatva, vagy azt tartva. A miskolci, ausztriai és lengyelországi oltárok koncepciója teljesen azonos. Az oltárkép által bemutatott jelenet előtt húzzák szét az angyalok a függönnyt, mintha színpad lenne. Steinlnek már legkorábbi oltárain megjelenik a függönymotívum és későbbi művein is állandóan visszatér, majd a wrocław-i és langenzerdorfi oltáron bontakozik ki teljes, hatalmas függönnyé, elérve így a „festői” barokk csúcspontját.<sup>57</sup> Hartman oltárait a színpadszerű, teátrális ábrázolás mellett, szintén a festői hatásokra való törekvés jellemzi. A miskolci oltár és az említett Steintl-oltárok felépítésével és plasztikai díszítésével megegyezik a Miskolc közelében levő, Harsány község templomában álló Mária születése-főoltár (46. kép). A baldachinból induló hatalmas aranyozott drapériát egy-egy, a szentély pillérére támaszkodó aranyozott angyal vonja szét, az igen kvalitásos Mária születését ábrázoló oltárkép alsó sarkait egy-egy lebegő angyal tartja. A többszörösen törtvű képkeret két oldalán gyönyörű arany virágfüzérék lógnak. Hartman szobrainak stílusa jellemzi a négy angyal alakját. A felső angyalpár drapériája keményen, viharosan kavarog, az alsó angyalpáré éles lapos törésekkel törik meg, mindkét redőkezelési mód megtalálható Hartman szobrain. A varannói angyalok hosszú kinyújtott karja, az előszeretettel szabadon hagyott lábszárak, a kissé ormótlan lábfejek, a gyönyörűen megfaragott hatalmas szárnyak és a már ismertetett arcok a miskolci és harsányi angyalokon egyaránt felfedezhetők.

A miskolci templom építése 1728-ban kezdődött el, Máriássy Sándor egri kanonok, tapolcai apát és tinnini címzetes püspök fejezteti be 1743-ban és szenteli fel a templomot a főoltárral együtt 1744-ben.<sup>58</sup> A főoltár stipesén Máriássy Sándor címere látható. A miskolci főoltár 1744 előtt, Hartman házasságkötését megelőzően elkészült. Ezért nem szerepel az 1757-es peres iratban.

A harsányi templomot<sup>59</sup> Vagner József egri kanonok, az egri papi szeminárium prefectusa építtette 1736-ban. Harsány község ekkor az egri szeminárium és a Dőry család megosztott birtoka. A templomot 1738-ban a főoltárral együtt ugyanaz a személy

szenteli fel, mint aki a miskolci mindszei templomot: Máriássy Sándor. Az 1746-os egyházlátogatási jegyzőkönyv<sup>60</sup> szerint a kitűnő állapotban levő templomban Mária születésének szentelt főoltáron kívül két mellékoltár és szobrász által készített szószék áll. Az 1738-ban felszentelt főoltáron és a két mellékoltár stipesén is Barkóczy Ferenc egri püspök négy mezőre osztott, oroszlanos koronás, angyalfejes címere látható. Barkóczy 1745-től egri püspök. Harsány mellett építtette második számú nyaralóját azt követően, hogy a község a birtokába került.<sup>61</sup> A harsányi templomot és esetleg a berendezést is mint kegyúr javíttatta. Ekkor kerülhetek a címerek a stipesekre. Az igen kvalitásos Nepomuki Szt. János-szobor konzolján szintén Barkóczy címer látható. A főoltár 1736–38 között készült, stíluskritikai alapon egyértelműen Hartman oeuvre-jébe sorolható. A két mellékoltár<sup>62</sup> közül ma már csak az egyik van a templomban. Az egyszerű oszlopos retabló volutás, baldachinja megegyezik a főoltáréval. Két puttó vonja szét a baldachinból induló drapériát és mutat az oltárképre. A szószék hangvetőjének volutái különös fejdíszű, szárnyas angyalban végződnek. A figura szobrászi megformálása igen hasonló a főoltár angyalaihoz. Feltehetően a szószék, a mellékoltárok és a Nepomuki Szt. János-szobor is Hartman műhelyének alkotása.

A tornaszentandrás r. k. templom Mária-oltára (48. kép) érdekes és kedves társa a miskolci és harsányi drapériás oltároknak. Az egész oltárépítmény egyetlen nagy drapériából áll, amely előtt Mária megkoronázása szoborcsoport helyezkedik el, kétoldalt Joahim és Szent Anna álló szobrával. Két lebegő puttó tartja a hatalmas függönyt. Mária földgömbön álló, bájos alakja, a svedleri Immaculata-oltár Máriájához hasonlóan, a késő gótikus Madonnának leszármazottja. Az 1740-ben újjáépült tornaszentandrás templom<sup>63</sup> Mária-oltára a helyi hagyomány szerint a kegyúri család, az Esterházyak birtokközpontja, Bódvaszilas templomából került Tornaszentandrásra.

A baldachinból aláhulló drapériás oltárok igen szép példája a szendrői volt ferences templom főoltára (49. kép). A törtívű oltárkép feletti, különös formájú baldachinból hatalmas, rojtszegélyű drapéria függ, amelyet két lebegő puttó húz szét. Az oltárkép két oldalán egy-egy angyalszobor áll, amelyeknek testtartása, mozdulata a varannói Nepomuki Szent János oltár lendületes angyalaira emlékeztet, de zömökebbek, esetlenebbek. A két magyar szent király is bábszerű, merev figura, habár magyar nemesi ruhájuk megmintázása alapján a Hartman-féle Szent Lászlók és Szent Istvánok közé sorolhatnánk. A szentély végfalát betöltő hatalmas oltárépítmény nagyvonalúan megoldott és gazdagon díszített tabernákulumával, színpadszerű kialakításával rendkívül festői hatást nyújt. A drapéria festetlen, tabernákulum által takart felületén a következő felirat olvasható: „1760 Antonius Csáky curavit, decoloravit hanc aram”. Csáky Antal Abaúj-vármegye főispánja, Szendrő ura, számos abaúji, zempléni, borsodi, sárosi birtok tulajdonosa állíttatta a ferences templom főoltárát, az egyházlátogatási jegyzőkönyv szerint 1752 körül.<sup>64</sup> Ugyanebben a templomban a Szent Antal-mellékoltár stipesén a Csákyak profilos férfifejet ábrázoló címerét láthatjuk. Mindkét mellékoltár azonos felépítésű, jó arányú architektonikus, kecses oltár. Felépítésük érdekes módon a debreceni Szent Anna-templom Szent Háromság- (ma Alacoque Szt. Margit-) oltárához hasonló. A predellarész vájatolt csavart volutás konzoljait a tornaszentandrás oltáron fedezhetjük fel. A Szent Antal-oltár Szent Rókus-szobrának analógiája Debrecenben a volt Szent Joahim- (ma Kis Szent Teréz-) oltár Szt. Rókusa. A szendrői főoltár és két mellékoltár mesterei egészen bizonyosan kapcsolatban álltak a kassai Hart-

man-műhellyel. A Csákyak mint már láttuk Hartman állandó megrendelői közé tartoznak, mondhatnánk ők a szobrász legfőbb mecénásai. A jegyzékből,<sup>65</sup> valamint más levéltári forrásokból<sup>66</sup> is kiderül, hogy kapcsolatuk folyamatos volt. Hartman négy segéddel dolgozott. A szaporodó nagy mennyiségű megrendelést csak segédek aktív közreműködésével tudta kielégíteni. Ezt igazolja a szendrői főoltár nagyvonalú, egységes elgondolása, másrészt egyes szobrok és faragványok esetlensége. Lehetséges, hogy Hartman csak megtervezte az oltárt, de más faragta ki. Matthias Steintl, akiben Hartman mesterét véljük felfedezni, nemcsak szobrász, hanem építész is volt, rendszeresen szállított oltárterveket megrendelőinek, amelyet azután egykori, bécsi faszobrász műhelyének szobrászai vagy mások készítettek el. Steintl bécsi műhelyében nemcsak a szobrokat faragták ki, hanem az oltárok asztalosmunkáit, valamint a faragványokat is kiviteleztek. Hartman kassai műhelye, ha egyszerűbb formában is, de Steinléhez hasonló lehetett. A segédek egyre nagyobb szerepet kaptak a munka kivitelezésében ahogy Hartman öregedett és betegsége fokozódott. A műhely meglétét és a szobrok sorozatszerű faragását igazolhatja az a 24 gipszszobor is,<sup>67</sup> amely Hartman végrendeletében szerepel. Feltételezem, hogy ezek a Hartman által készített gipszszobrok szolgáltak mintául az álló, lebegő, térdelő, oltárképet tartó vagy arra mutató angyalokhoz, a szinte mindig azonos testtartású és ruházatú Szent István-, Szent László-, Nepomuki Szent János-, Szent Borbála-, Szent Sebestyén-, Szent Rókus-hoz. A Hartman műhely jelentőségét és Hartman stílusának kedveltségét bizonyítja, hogy halála után is készülnek még drapériás oltárok az egri egyházmegyében. Fáj római katolikus templomának főoltárán<sup>68</sup> (50. kép) az architektonikus retabló együtt szerepel a baldachinból aláhulló nagy függőnymotívummal, amely előtt felhőkön Szentháromság-csoport helyezkedik el. A Tarnamérához tartozó Pusztafogacson a kápolnában a kis méretű, architektúra nélküli oltár<sup>69</sup> puttók által szétvont drapériája előtt Nepomuki Szent János, varannói előképéhez hasonlóan, háromnegyed profilban felhőkön térdel. A fáji oltár valószínűleg Feeg Ferenc sziléziai származású, 1771-ben Kassán polgárjogot<sup>70</sup> nyert szobrász tevékenységével hozható kapcsolatba, aki Hartman halálakor annak félbehagyott műveit is befejezte. A drapériás oltárok késői, 1770-es években való előfordulása nem ritka. Ez a típus Sziléziában az 1750-es évek után terjed el.<sup>71</sup> 1772-ben Johannes Nepomuk Hartman, aki talán a kassai Hartman József unokatestvére (Heinrich Hartman, aki a kassai Hartman testvére lehet, bardói szobrász fia), Opawica<sup>72</sup> templomában szintén drapériás oltárt állít.

A drapériás oltárokon kívül figyelemre méltó egy másik oltárcsoport az egri egyházmegyében. Az egri volt jezsuita templom szent Kereszt-oltárának stipesében tisztító-tűz-jelenet látható (51. kép). A teljes körplasztikában kifaragott lángok között kerülnek bemutatásra.<sup>73</sup> Szoros stílusösszefüggés van e között a csoport és a Nemzeti Galériában található purgatóriumi csoport között, amelyről Aggházy Mária megállapította,<sup>74</sup> hogy Hartman körébe sorolható. A hat mellszoborból és két fejből álló Kassáról származó együttes egy oltár predellájában vagy az egri példához hasonlóan az oltárasztalban lehetett. Az egri Szent Kereszt-oltár tisztító-tűz jelenete is hat mellszoborból áll. A tisztító-tűz figuráin kívül az oltár többi szobra és egyéb faragványa is igen érdekes Hartman itteni tevékenysége szempontjából. Szent András analógiáját a varannói Remete Szent Pál-oltáron megtalálhatjuk. Mária, Magdolna, Borbála és Ker. Szent János feje az ovális arcú, lágy vonásokkal megmintázott, tokás állú, laposan hátrafésült, hul-

lámos hajú nőalakokat juttatja eszünkbe. Az egri volt jezsuita templom többi mellékoltára is igen kvalitásos. Az első benyomások alapján a kápolnáknban felállított oltárok eltérőknek tűnnek, de alaposabb vizsgálatok után meglepő felfedezéseket tehetünk. Handler Ignác egri kanonok 1743- és 1744-ben adományozott pénzüsszegeiből állították a Szent Ignác és Xavéri Szent Ferenc oltárokat.<sup>75</sup> A teljesen megegyező felépítésű, mozgalmas, de nem túl zsúfolt, oszlopos architektonikus oltár oromzati részén a baldachinból aláhulló, rövid függönyt puttók tartják. Az aranyozott stípesen dombozműves jelenet látható. A nyugodt testtartású, aranyozott Szent György- és Szent Márton-szobrok ruharedői ugyanolyan párhuzamos vájatokból állnak, mint a varannói angyalok drapériái. Arcuk megegyezik a svédleri Szent László arcával. Igen jellegzetes a szakáll két kis körben végződő kifaragása, amelyet az egri szobrokon is felfedezhetünk. A koldus kis alakja a Szent Kereszt-oltár tisztítóúti figurája is lehetne. A Szent Ignác- és Xavéri Szent Ferenc-oltárokhoz hasonló Szent Alajos-oltárt<sup>76</sup> is egri kanonok, Kilián Dániel állíttatta. Ezekről részben eltér a Szűz Mária- és Szent Anna-oltár (53. kép). A csavart oszlopos, hullámmzó párkányokból, volutákból álló, szobrokkal gazdagon díszített két oltár minden részletében megegyezik, jóllehet az egyiket Kovács György levéltáros 1744-ben, a másikat Ambrosovszky Mihály egri kanonok donációjából állították fel 1754-ben.<sup>77</sup> A két oltár egyértelműen ugyanak a mesternek az alkotása. Az oltárképeket két-két térdelő angyal tartja. Meglepő a hasonlóságuk a harsányi és miskolci angyalokkal. A Szent Anna-oltár angyalai inkább a harsányiakkal megegyezők. A kéz- és lábtartás, az arc, a ruházat, a szárnyak, a redők lapos, éles törései azt bizonyítják, hogy azonos mester műhelyében készültek. A Mária-oltár angyalainak viharosan kavargó ruharedői a miskolci angyalokhoz hasonlóak. Kéz- és lábtartásuk ficsamszerű. Ha a harsányi és miskolci oltárokat Hartman művei közé soroljuk, akkor ezek az oltárok is az ő műhelyében készülhettek. A Szent Anna-oltárral kapcsolatos 1754-es adat, amely szerint 600 rajnai forintot adományozott Ambrosovszky kanonok, nem jelentheti azt, hogy az oltár teljes egészében 1754-ben készült. Az oltárképet Kracker János Lukács festette, s lehetséges, hogy az adományozott összeget részben a festményre fordították. Ez annál is inkább valószínű, mert a jezsuiták Historia Domusa szerint 1754-ben az oltár „elegantí opere”. Tehát ekkor már áll, feltehetően festésére ekkor kerül sor, fehér, márványozott- és aranyozottnak említik.<sup>78</sup> A Szent Anna-oltárra vonatkozó 1754-es adattól eltekintve, a jezsuita templom összes oltára 1744 előtt, vagy még abban az évben elkészült. Ha elfogadjuk, hogy Hartmannak fontos szerepe volt a megalkotásukban, nem csodálkozhatunk, hogy nem szerepelnek a peres iratban, hiszen a szobrász csak az 1744 után készült munkáit sorolja fel. Az egri Szent Ignác- és Xavéri Szent Ferenc-oltár a debreceni volt piarista templom Kis Szent Teréz- (volt Szent Joahim-) és Szent József- (volt Nepomuki Szent János-) oltáraival is rokonságban van. Tudjuk, hogy ezeket feltehetően az 1740-es évek elején egri szobrászok készítették.

Hartman házasságának idején 1744–1757 között készült néhány olyan mű, amelyek Hartman jegyzékében nem fordulnak elő, de mégis valamilyen szerepe lehetett megalkotásukban. Lehetséges, hogy csak megtervezte ezeket az oltárokat, vagy esetleg műhelyének valamelyik tagja készítette. 1751-ben állították fel a feldebrői r. k. templom Szent András-mellékoltárát<sup>79</sup> (52. kép). A volutás baldachin, a széthúzott kis függöny és az oltárképet tartó, hatalmas volutákon térdeplő angyalok az egri oltár-

rok társává teszi a feldebrői oltárt. Az angyalok megmintázása azonban sokkal gyengébb. A lábfejek ormótlanak, a ficamszerűség még hangsúlyosabb, a redőkezelés ellaposodik, a testhez viszonyítva a fejek túl kicsik és kifejezéstelenek. A svedléri Máriával egyidőben készült szobroknál ilyen mértékű színvonalkülönbség csak úgy képzelhető el, hogy az oltár szerzője nem Hartman, hanem olyan mester, aki nála dolgozott vagy nála tanult.

Nehezebb a kérdés a diósgyőri római katolikus templom oltárainak<sup>80</sup> esetében. Az egyházlátogatási jegyzőkönyvek szerint a régi római katolikus templom helyreállítását 1743-ban kezdték el, 1752-ben folytatták és fejezték be, majd 1753-ban Barkóczy Ferenc egri püspök szentelte fel.<sup>81</sup> A templom oltárai olyan koncepcióval készültek, amely Hartman művészetére jellemző. A főoltár két különleges, levelekből csavarodó oszlópa közötti retabló nem oltárképet, hanem szoborcsoportot fog közre. A jelenet teljesen színpadszerű. A lépcsős trónuson ül Mária, ölében a kis Jézussal. Előtte térdel Szent István, felajánlva koronáját és Szent László. A gazdag ornamentika, az együttesbe belekomponált tabernákulum, a puttók által tartott függöny, Hartman oltárainak visszatérő motívumai. A középső szoborcsoport Hartman saját kezű művének tűnik. Az oldalsó volután térdelő angyalok hartmani típusok, de a feldebrőihez hasonlóan a túlzottan hangsúlyos végtagok, a kemény ruharedők más kéz munkájának látszanak. A Szent Kereszt-oltár is ezt a kettősséget tükrözi.

Voit Pál stíluskritikai alapon Hartman oeuvre-jébe sorolja a bélapátfalvai volt cisztercita templom Szent Imre-mellékoltárát is.<sup>82</sup> Szent István és Szent László kecses rokokó faszobrai valóban sok hasonlóságot árulnak el Hartman műveivel, elsősorban a svedléri Szent István- és Szent László-szobrokkal. Püspöky András kanonok állította 1748-ban az oltárt. Püspöky az egri volt jezsuita templom oltárainál is adományozóként szerepelt. A kapcsolat elképzelhető. A Hartman-féle jegyzékben Bélapátfalva nincs föltüntetve. A bélapátfalvai oltár problémájával kapcsolatban felvetődik a kérdés, hogy vajon Hartman összes 1744 és 1757 között készített műve szerepel-e a jegyzékben? Voltak-e olyan megbízásai, amelyeket valamilyen okból kihagyhatott a felsorolásból, esetleg műhelye vagy társai készítettek? A műhely szerepe döntő fontosságú lehetett, más különben nem tudta volna nagyszámú megrendelőjét kielégíteni. De hogyan működött a műhely? Nyilvánvaló, hogy fafaragó, szobrászi feladatok mellett az asztalosmunkát is ott készítették. Adatok állnak rendelkezésünkre, amelyek azt bizonyítják, hogy Hartman kassai tartózkodása ideje alatt Schwaitzer Henrik festővel és aranyozóval dolgozott együtt.<sup>83</sup>

Hartman Magyarországra kerüléséről és itteni tevékenységének a kezdeteiről csak feltételezéseink vannak. Hartman sziléziai származását bizonyítja az a kapcsolat, amely a wrocław-i irgalmasrendi templom oltára és a miskolci, harsányi oltárok között fennáll. Hartman Weissfeldt és Matthias Steinl körében tanult és tőlük egy életre szóló impulzusokat kapott. A szobrok megformálásának módját Thomas Weissfeldtől sajátította el, de az oltárok színpadszerű kialakítása, a függönyök, baldachinok gyakori szerepeltetése, a virág- és gyümölcsfüzérék alkalmazása Steinl műveire is mindvégig jellemző. Ha Steinl valóban a langenzerdorfi oltár tervezője és esetleg kivitelezője is, akkor felmerül a kérdés, hogy vajon nem hozhatott-e magával segítséget Wroclawból, s Hartman József nem így került-e Ausztriába, majd Steinl közvetítésével Bécsbe. Ismeretes, hogy a török hódoltság után egész Magyarországon fellendülő templomépítkezés szá-



mos mestert vonzott Magyarországra. Az egri püspökök Egerbe való visszaköltözésével óriási lendülettel indul meg az elpusztult templomok újjáépítése, valamint a szerzetes-rendek betelepítésével új templomok építése. Ehhez kapcsolódóan a kereslet szobrászok, falfaragók, festők és asztalosok iránt is igen megnőtt. Csáky Imre, Erdődy Gábor, majd Barkóczy Ferenc rendkívül fontos szerepet töltött be ezeknél az építkezéseknél. Sokat foglalkoztatott építészüket, az Egerben letelepült Johannes Baptista Carlone építette az egri volt jezsuita, a debreceni piarista és a miskolci minorita templomot.<sup>84</sup> Az Ausztriából származó híres Carlone család tagja valószínűleg Ausztriából toborozta munkatársait, s talán Hartmant is ő hívta Egerbe, ahol korlátlan mennyiségű feladat várt a szobrászokra, falfaragókra.

Hartman első magyarországi műve az egri volt jezsuita templom Szent Kereszt-oltára, ezt követően 1738-ban készült a harsányi főoltár, majd 1742–43-ban a miskolci Mindszenti templom főoltára, esetleg szószéke is. Ugyanezekben az években az egri jezsuita templom többi oltára is felállításra került, párhuzamosan a debreceni Szent Anna-templom oltáraival. Hartman 1743-ban már Nagyidán és Varannón dolgozott a Csákyak megbízásából. Hartman távozása Egerből talán Carlone halálával függ össze. 1744-től folyamatosan Kassán találjuk, s ettől kezdve 20 éven keresztül állandóan a Csáky családnak és kiterjedt rokonságának, akik között a Barkóczyakat, Szirmayakat, Szentiványiakat is megtaláljuk – dolgozott, olyan oeuvre-t hagyva maga után, amelyet még nem tudunk pontosan körülhatárolni. További kutatások fogják megkülönböztetni Hartman saját kezű alkotásait a segédek, esetleg követők munkáitól.

#### JEGYZETEK

1. Kemény Lajos kassai levéltáros közölte 1915-ben először az iratot. KEMÉNY L.: Adatok művészetünk történetéhez. Művészet XIV (1915) 430. Aggházy Mária is foglalkozott Hartman jegyzékével, valamint a szobrász magyarországi tevékenységével. AGGHÁZY M.: A barokk szobrászat Magyarországon. Bp., 1959. I. 132–135. 207–208. Legújabbban Viera Luxova szlovák művészettörténész foglalkozott nagy tanulmányban Hartmannel és így a jegyzékkel is, amelyet német eredetiben közölt. LUXOVA, V.: Príspevok k tvorba Jozefa Hartmanna, ARS 75/76, 1–4. 75–76.
2. SCHÜRER, O.–WIESE, E.: Deutsche Kunst in der Zips. Brünn 1938, 86. 213.
3. Aggházy i.m. I.k. 133.
4. Htt.lt. E 153 Acta Paulinorum, Rakt. sz. 105. Liber Vitae. Baranyai Bélánénak szeretném köszönetemet ezúton is kifejezni, hogy cédulaanyagát rendelkezésemre bocsátotta.
5. Uo., valamint az MTA művészettörténeti kutató csoportjának forráskiadványai XIV. Documenta Artis Paulinorum 3. füzet. A magyar rendtartomány kolostorai T-Zs. Bp., 1978. 171.
6. Htt. lt. E 153. Acta Paulinorum. Rakt. sz. 105. Liber Vitae „...erecta est Ara S. Johannes Nep. in qua duabus fere Annis Statuarius Josephus Hartmannam duobus sodalibus in victu Conventu nostri Laboravit. Ara haec satis existeret Magnifica... sine deuratione”
7. Az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjának forráskiadványai XIV. Documenta Artis Paulinorum 3. füzet. Bp., 1978. 168.
8. Uo. 172.
9. Lásd 4. jegyzet „1753, Conventum est cum statuário Mag. Cassoviensi Josepho Hartmann aliunde jam prius in duabus aris Ecclesiae nostrae S. Pauli pr. E. et S. Joannis Np.-i probato, pro novo labore arae in gradibus novi aedificiis colorandae, item pro duabus listis...” Hartman 1753-ban tehát újabb feladatot kap, mégpedig a kolostorban levő Mária-oltár elkészítésével bízzák meg. Az 1786-os feloszlatáskor az inventárium említi az oltárt. „In ambitu inferiori: ..... 1 ara ad gradus B.V.M., cujus sub vitro figura et infra hanc imago S. Josephi continetur, in que ministro latere S. Ladislai,

- dextro S. Stephani regum figurae lignae inauratae, a supra vero 2 angelorum aequae inauratorum figurae, necnon a lateribus cyradae sculptili labore confectae inauratae, infra porro gradus per crucem e duro ligno confecti dantur.” Documenta Artis Paulinorum id. kötete 186. I. Az oltár mai létezéséről nincsen tudomásunk.
10. A főoltár elkészítésére 1762-ben Caspar Erndt eperjesi szobrásszal kötnek szerződést. Documenta Artis Paulinorum id. kötete 169.170.
11. „Ara major et duae laterales BMV et Sti Josephi sunt per sculptorem Cassoviensem Josephum Hartmann anno 1751 paratae; Imaginem vero pinxit pictor Cassoviensis Henricus Schweitzer”. Luxova közli említett tanulmányában 76.
12. Országos Levéltár, Csáky család levéltára. P 71. Rakt. sz. 55. Fasc. 150. „Contract. Es verspricht der Steinmütz meister namens Casimir Wagner mit der herr bilthaurn jösöbh Hartman, auf der Herrschaft Nag Ida zwey statua, als S. Johan Nepomoceno und Sant Florian, beide statua 6 Schuch hoch sambt denen gehörigen Gesimbse ..... vorwelche stein-mütz und bilthaur Arbeith 140 Rönischen Gulden und 2 Kibel Wattzen von Seithen der hohen herrschaft Richtich wiert bezalt Werden, ...”
13. Kemény L. i.m., valamint KEMÉNY L.: A renaissance és a rokokó Kassán. A.É. XIX. 1899, 114. KEMÉNY L.: Kassán polgárjogot nyert művészek. Művészet, XII (1913), 238., KEMÉNY L.: Műtörténeti adatok Kassa város levéltárából. AÉ. XXX. (1910) 166.
14. Luxova i.m. 53–73.
15. Például a varannói és svédleri oltárok.
16. Szilvásújfalú, Mecenzéf, Rozsnyó, Korompa, a kassai domonkos rendi templom oltára.
17. A kassai Szent Flórián-szobor ma máshol áll, a kassai konviktusból két oltár Koksov Baksába, az eperjesi volt minorita templomból a szobrok a plébániatemplom főoltárára, Sebesváraljáról konzolféjek a Kelet Szlovákiai Múzeumba és a Nemzeti Galériába kerültek.
18. Nagyida, r. k. templom főoltár, Tapoly-Hanusfalva r. k. templom főoltár, Finta r. k. templom főoltár.
19. BARANYAI BÉLÁNÉ: Újabb adatok a debreceni Szent Anna-templom berendezésének történetéhez. Ars Hungarica (1980) 149–153.; LÁNG N.: A debreceni Szent Anna-templom. Debrecen, 1930. 3–16. A templom építésének történetére vonatkozóan igen sok adat található; MÁLNÁSI Ö.: Gróf Csáky Imre bíbornok élete és kora. 1672–1732. Kalocsa, 1933.
20. Baranyainé i.m. 150., 151.
21. Baranyainé i.m. 153. Az oltárkép festője ismeretlen. A bécsi piaristák ajánlására vették fel a kapcsolatot a festővel. A bécsi Maria Treu-templom építését 1753-ban fejezték be. A Thekla-templom a Wieden negyedben 1754–56-ban épült. Az 1750-es évek második felében a piaristák sokat foglalkoztatott festője Felix Ivo Leicher. Leicher 1754-ben fejezte be tanulmányait a bécsi Akadémián. A piaristákkal szoros kapcsolata volt mindvégig. A debreceni kép stílusa eltér Leicher 1756 után ismert szignált műveitől. Véleményem szerint Paul Troger körében lehet keresni a debreceni Calasanci Szt. József-oltárkép szerzőjét.
22. Baranyainé kutatásai. Piar. O. It. Számadáskönyvek. Debrecen.
23. Uo. „1750. III. 27. Pro commoditatibus devehentibus altare D. Fundatoris, 31.20”
24. Baranyainé i.m. 153.
25. Baranyainé i.m. 153.
26. Uo.
27. Aggházy i.m. I.k. 131., 202.
28. Aggházy i.m. I.k. 132. Lerneckér Mihály, Schmidt József, egy Veith nevű szobrász.
29. Piar. O. It. Debr. Liber Benef. „1736 accesserunt 3 minora altaria gradus ex asseribus.” Baranyainé kutatása.
30. Uo. „Sculptori pro delineatione Altari 4,80’”
31. Uo. „1742. IV. 27. Statuario agriensi ad rationem 13, 20’”
32. O.L. Csáky család levéltára. P. 71. Fasc. 156. Rakt.sz. 58. p. 555. „Pro decoloratione Alteris R.R.P.P. Piaristis Debreczinensibus Sub. N° 55. 200 fl.”
33. SZABÓ E.: Johannes Baptista Carlone. Művészettörténeti Értesítő, 1968, 3–4. sz. 219.
34. NAGY I.: Magyarország családai címerekkel és nemzedékrendi táblákkal. XIV. kötet. Pest, 1865, 228.

35. Magyarország vármegyei és városai I. kötet Abaúj-Torna vm. és Kassa. Bp., 1986. 549.
36. O.L. Csáky család levéltára. P. 71. Fasc. 27., p. 207.
37. 1766 augusztusától van plébános Szendrőn, aki a várban (kastélyban) lakik. O. L. Csáky levéltár. P. 72. Fasc. 84/a. Rakt. sz. 14. Eszterházy Károly és Csáky Antalné levelezése. A ferences rend feloszlatása után, 1788-ban hagyják el végleg a templomot. Egri Főegyházmegye egri érsekség levéltára. Visitationes Canonices, Szendrő 1829. (P. L. Filmtár 21960 tekercs)
38. Az egri püspökség egyházi levéltára. Canonica visitatiók. 7. Borsodi kerület visitatioja. 1769. „In praenominato oppido Szendrő pro Ecclesia deservit Sacellum, In Residencia Illustris Familia Comitum Csáky existens, Aram unam, Portatili integro instructam continens. In hac datur tabernaculum..... In sacello hoc datur Fons Baptismalis, in vase cupreo, ligneo pedi insitente...”
39. Egri Főegyházmegye egri érsekség levéltára, Visitationes Canonices, Szendrő 1829 (OL. Filmtár, 21960 tekercs). A templom építését 1636-ban kezdték el, tűzvészek és „rebelles”-ek pusztításai után 1741-ben készült el. „Ecclesiam hanc Consecratam non fuisse usque annum 1759.”
40. Uo. „Ara sunt quinque Principalis ad praesentem statum anno circiter 1752 deducta est honoribus S. Francisa Indulgentis sic dictae Portiuncula a B. Virgine recipientis dicata, 2<sup>a</sup>. E.fr. S. Antonii, 3<sup>ia</sup> S. Anna, 4<sup>a</sup> Nati Salvatoris, 5<sup>a</sup> BV. Lauretanae que communiter S. Joannis Nep. dicitur, eo quod etiam hujus Imago sculpta ibidem sit, omnes aras habent debite proportionatas mensas, et gradus ligneos.”
41. LEDERER E.: Régi magyar úrmérték. Századok LVII. évf. 1–6. sz. 1923. 143., 317. A kassai köből búza a XVII. század végétől 125,06 l-nek, a kassai köből bor 13,5 l-nek felel meg.
42. Hartman 1757-es jegyzékében ezek is szerepelnek.
43. O.L. Csáky család levéltára, P. 72. Fasc. 560. 83. csomó „1752. Cassa ausgab von gelt von 15 januarii.”
44. O.L. Csáky család tervtára, T–66, No. 44.
45. Baranyai Béláné: Mesterek és műhelyek az észak-kelet-magyarországi barokk szobrászatban. Magyarországi reneszánsz és barokk. Művészettörténeti tanulmányok, Bp., 1975, 404.
46. A Művészettörténeti Dokumentációs Központ forráskiadványai V. Acta Cassae Parochorum. Egri egyházmegye 2. füzet. Bp., 1969, 353, 355.
47. Luxova i.m. 75. Hartman végrendeletében a 21. pont: „Bey H. Canonica Csak alls noch Ujhelyer Pfarrer habe zu spendiren Rf. 18. welche jetziger H.Pfarrer v.Kovacs zu verabfolgen hat, weilien aber annoch in Ujhely sich 2 fertige Statuen befinden welcher erwönter H.Csak lassen machen, welche aber H.Kovacs nicht annehmen will, so müssen selbe Statuen von Ujhely abgeholt werden”.
48. DÉTSZY M.: A sárospataki római katolikus templom történetének okleveles adatai. Magyar Műemlékvédelem, 1969–70. Bp., 1972, 92.
49. Uo. 96., 101.
50. Az Országos Műemléki Felügyelőség Tervtárában levő restaurálási dokumentációban Bleicher Nándor restaurátor közli (120 ltsz.) a stipes belső oldalán talált feliratot. „Antoni Steinhäuser Erlau 160 f.”
51. Aggházy i.m. II. 282.
52. Garas Klára hívta fel a figyelmemet, hogy a „Frauen” használata Miasszonyunkat, tehát Máriát jelenti.
53. Aggházy i.m. I. k. 133.
54. MALIKOVA, M.: Die Schule Georg Raphael Donners in der Slowakei. Sonderdruck aus den „Mitteilungen der Österreichischen Galerie 1973”. 80.
55. PÜHRINGER-ZWANOWETZ, L.: Matthias Steinl, Wien–München 1966, 93. 237. Valamint Die Kunstdenkmäler der Provinz Niederschlesien. Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau. III. Theil. Die kirchliche Denkmäler der Altstadt. Breslau, 1934. 145.
56. Pühringer-Zwanowetz i.m. 93.235,236.
57. Uo. 93.
58. Az egri püspökség egyházi levéltára, Canonica Visitatiók. Borsod megye visitatioja. 1746. (O.L. Filmtár, 1687-es tekercs.)
59. Uo.
60. Uo. „habet aras tres quar major est consecrata in honorem B.V.M. Natae in ejus medio imago

picta Nativitate Virginis representans...” Az oltáron ma is az eredeti igen kvalitásos oltárkép látható, amelynek mestere Martino Altomonte körében keresendő, olasz iskolázottságú, osztrák művész lehetett. „...cathedram per statuarios eleganter elaboratans”.

61. Az egri püspökség egyházi levéltára. Canonica visitatiók. Borsod megye visitatiója. 1768. (O. L. Filmtár. 1689-es tekercs.) „Patronus Ecclesiae Harsaniensis est Excellmus Ordinarius Dioecesanus.” Az oltárok készülésétől lényegében ugyanazt írja, mint az 1746-os visitatio. „... Una cum ara majore ritu solemniter Consecratam, praeter hanc duas altre aras portatilibus integris et non violatis instructas habentem, actualis status illius Fabrica est bonus. In ara major habetur tabernaculum elegans ex toto inauratum.”

62. Eredetileg Szt. Istvánnak és Szent Lászlónak voltak szentelve. Az 1829-es visitatio (Egri főegyh. egri érsekség levéltára. Vis. Can., O. L. Filmtár 21952-es tekercs) a következőképpen ismerteti: „Arae sunt 3, Major cum imagine Nata Reginae Angelorum B. M. V. ex utraque parte Angelis e ligno sculptis inauratis ornata, altera in honorem S. Stephani Regis H., Tertia in honorem S. Ladislai Regis H. locata in lateribus navis Ecclesiae. Omnes tres arae mundis, et integris Tegumentis et crucifixi effigie provisus sunt. Mensae altarium sint ligneae antependis instructae, omnes 3 Arae cum tabernaculo gypso tincta...” A Szent István-oltár 1977-ben elégett, a Szent László-oltár ma Szent Keresztnek van szentelve.

63. VALTER I.: A tornaszentandrási r. k. templom kutatása. BÉRCI L.: A tornaszentandrási Mária-oltár és Mária-szobor restaurálása. Herman Ottó Múzeum Évkönyve, XIX. kötet, Miskolc, 1980, 106., 107., 143.

64. Lásd 40. jegyzet

65. Luxova i.m. 76. „Bey Ihro Excell. H. grafen Anton v. Csaky (pl. titl.): alhier wehrend meiner Ferschieden dahin gemachte arbeith eingenommen 130.”

66. 1756-ban „Hartman bildthauer” 8 fl.-os összeggel szerepel a Csákyak pénztárkönyvében. Rendszeresen fizetnek „képfaragó”-nak vagy „bildthauer”-nek. O. L. Csáky család levéltára P. 72. Fasc. 560. 83. cs.

67. Luxova i.m. 74. A végrendelet 11. tétele: „Von gipss vormirte figuren 24.”

68. Fáj római katolikus temploma 1774-ben épült. Az oltár készítésének időpontját nem ismerjük. Aggházy i.m. II. 87.

69. A kápolnát Almásy János építtette 1766-ban. Magyarország műemléki topográfiája, Heves megye műemlékei III.k. 607. Az oltár eredeti kecses arányait egy későbbi átalakítás eltorzította.

70. Aggházy i.m. I. 191.

71. Chrzanowski, T.: Die Schlesiische Barockskulptur um 1700. Durchbruch und Stabilisierung. Barockskulptur in Mittel und Osteuropa, Poznan 1981, 91–94.

72. Uo. 94.

73. Voit Pál felhívja a figyelmet a Hartmannal való kapcsolatra. Magyarország műemléki topográfiája, Heves megye műemlékei II. k. Bp., 1972. 547.

74. Aggházy M.: Purgatórium ábrázolások a XVIII. században. O. Sz. M. Bulletin X (1957) 5., 102.

75. Magyarország műemléki topográfiája. Heves megye műemlékei, II. k. Bp., 1972. 543–544.

76. Uo. 546.

77. Uo. 544, 545.

78. Az egri jezsuita templomra vonatkozó adatokat Baranyai Béláné bocsátotta rendelkezésemre, akinek ezúton is kifejezem köszönetemet. „...R. D. Ambrosovszki Can. Agriensis 600 Rhenenses Constulit pro ara Laterali S. Annae eleganti opere confecta maxime ex parte, ..... erigetur et partim colore albo, politom marmor imitante, partim auro copiose vestitur.”

79. Magyarország műemléki topográfiája. Heves megye műemlékei II. Bp., 1972, 716.

80. Köszönetemet fejezem ki Aggházy Máriának, hogy felhívta figyelmemet erre az oltáregyüttesre.

81. Az egri püspök egyh. levéltára. Can. Vis. 7. Borsodi kerület vis. 1769. O. L. Filmtár, 1689-es tekercs. „...Ecclesiam anno 1752 ex solidis materialibus, partim a Capitulo nostro agriensi, partim a Dnis Ladislao Faji et Joanne Almásy dominium hocce, ad temporis sub hypotheca speciali tenentibus restauratam, in honorem Nominis B. M. Virginis..... Anno 1753 per immediatem antecessorem nrum optima Memoria Comitem Franciscum Barkóczy de Szala consecratam...”

82. Magyarország műemléki topográfiája. Heves megye műemlékei. I. Bp., 1969. 539.

83. Luxova i.m. 75.1. „dem Heinrich Schvajtzer wart ich schuldig in allen Rf. 117x36. worauf

seinen Sohn Frantz Schwajtzer in meiner behaussung erleget Rf. 50. der Contract aber zurück geblieben” Lásd 11. jegyzet, valamint Kemény Lajos: Műtörténeti adatok Kassa város levéltárából A. É. XXX. (1910) 266.

84.Szabó E.: i.m. 215., 219., 220., 221., 222., 228.

## A PESTI HARMINCADHIVATAL (VÁMHÁZ) ÉS A GERBEAUD ÉPÍTÉSTÖRTÉNETE<sup>1</sup>

Az 1859-ben lebontott pesti harmincadhivatal a 18–19. század fordulóján kiépülni kezdett Lipótváros egyik legértékesebb telkén, a mai Vörösmarty és József nádor tér közötti tömbön állt. Felépültekor a Váci kaputól északra eső területen csak néhány, rendszertelenül telepített kincstári épület volt, ám az Újépület munkálatainak megindulásával az új városrész is rohamosan épülni kezdett. Az ad hoc elhelyezett kincstári épületekről hamarosan kiderült, hogy nem illenek a derékszögű utcahálózattal megtervezett új városrész rendszerébe, s néhány évtized alatt majdnem mindegyik bontócsákány alá került. Leghosszabb ideig éppen a harmincadhivatal „dacolt” az új idők új követelményeivel. Hetvenhat éves fennállása hozzájárult a Lipótváros szigorú utcarendszerének módosításához, úgy is értékelhetjük, hogy a harmincadhivatal szabta meg a mai Vörösmarty tér, a Dorottya és Apáczai Csere János utcák formáját, illetve irányát. A városszerkezet alakításában játszott fontos szerepe, valamint a fennmaradását nagymértékben meghatározó architektúrája vona magára az építéstartörténeti kutatás figyelmét, és indokolja, hogy e tanulmány keretében bemutassuk.

Az egykori pesti harmincadhivatal építésének megkezdését a 18. század 80-as éveinek elejére datáljuk. Az alapkőletétel évszáma még nem tisztázott, de 1783 nyaratól kezdődően egész sor irat maradt fenn a megkezdett épület áttervezésére és befejezésére vonatkozóan Tallherr József kamarai építész iratai között. 1783 előtti forrásaink egybehángzóan azt sugallják, hogy az építést 1781 után kezdték meg.

Az 1764-ben készült Waczpaur-féle térképen<sup>2</sup> (55. kép) a Váci kaputól északra bejelölt két épület egyike, a 43-as a „Caesareo Regia Domus Salis”, azaz a cs. kir. sóhivatal, a 44-es pedig a „Depositorium Salis”, tehát a sóraktár. Ezek szerint a vámház 1764-ben még nem állt.<sup>3</sup>

Ugyanerre a következtetésre jutunk az 1781-ig készült ábrázolások megfigyelése alapján. Mikoviny Sámuel 1737-ben készült metszetén<sup>4</sup> (54. kép) is csak a bekerített sóhivatali épületek láthatók. Az 1760–70-es évekből származó látképen<sup>5</sup> (56. kép) a 2-es számú épület a sóház, a mellette levő portikuszos házikó pedig nem U alakú, mint a Tallherr tervén látható meglevő rész. Ez az ábrázolás majdhogynem megegyezik a pesti kötélverő céh biztonságlevelén látható metszettel,<sup>6</sup> de azon nincsenek beszámolva a házak.

Az 1781-ben készült Pest-Buda városképen, amelyet Schaffer Péter és József rajzolt

és metszett (57. kép), a Váci kapu előtti területen csak jelentéktelen házikók állnak. Az ábrázolások tehát azt mutatják, hogy 1781-ig nem kezdődött el a harmincadhivatal építése, és ezek az adatok összecsengenek a Tallherr József<sup>7</sup> vonatkozó, írott forrásokban rögzített tényekkel. Tallherr 1783-ban kapcsolódott be a vámház építésébe.

1783. július 22-én a kamarai elnökség értesítette Esterházy kancellárt, hogy Tallherr a harmincadhivatal építésének megtárgyalása végett Bécsbe küldendő<sup>8</sup> Augusztus 9-én már Tallherr különféle hivatalos útjaira, melyek között Pest is szerepel, 200 forintnyi előleget kért a kamarától<sup>9</sup> Ekkor ismerkedhetett meg a helyszínnel. Augusztus 14-én már részletes számlát nyújtott be bécsi útjáról is,<sup>10</sup> majd jelentést tett Esterházy kancellárral folyt tárgyalásairól, a harmincadhivatal ügyében.<sup>11</sup> A kir. magyar és erdélyi udvari számvevőség 1783. aug. 16-án kelt részletes jelentéséből értesülünk az addigi fejleményekről<sup>12</sup>: a számvevőségen korábban rajzolt terv szerint Jung József vállalkozó az építkezést megkezdte. Az épület elkészült részeit a tél közeledte miatt tető alá kell hozni, Tallherrnek pedig alapos megfontolás után javaslatot kell tennie az építés további menetére, illetve a foganatosítandó változtatásokra. Egy későbbi, 1810-ben tervbe vett átalakítás során készült felmérés terveihez csatolva fennmaradt az a hat tervlap, mely a harmincadhivatalnak ezt az 1783-as, építés közbeni állapotát ábrázolja.<sup>13</sup> Az 58–61. képen látható U alakú, feketével megrajzolt rész lehet a Jung által már megépített épületszárny, amelyet Tallherr körülépített udvarosra egészített ki. Három alaprajzi változat maradt ránk. A megépült rész legnagyobb hibája, hogy nem volt alápincézve, így sok értékes tárolóhely ment veszendőbe, és az, hogy kapualja a József tér felé nyílt, holott a Dorottya utca felől közelebb esett volna a bejárás. Az első tervváltozat szerint a József téri kapualj a helyén maradt volna az új, U alakú kiegészítő szárny főbejáratával szemben, melyet hangsúlyosan előugró középrizalit keretezett. A második változat ettől csak a helyiségek kiosztásában különbözött, míg a harmadik, megvalósult variáns a régi kapualj Dorottya utca felőli áthelyezéséről tanúskodik. Sajnos a két kapualj belmagassága különböző maradt, illetve az áthelyezett bejárat a fölötté levő szint miatt alacsonyabbra készült. Ez a későbbiekben nagyon hátrányosnak bizonyult. A főbejáraton könnyen áthaladó megrakott szekerek ugyanis nem tudtak a Dorottya utca felé távozni, az udvar pedig túl szűk volt ahhoz, hogy megfordulhassanak. A tervekért Tallherr kemény bírálatot kapott,<sup>14</sup> de nem elsősorban ezért, hanem mert egyes emeleti válaszfalak a földszinti boltozat mezőjébe estek. Tallherr a felelősséget emiatt a tervmásolóra hárította, és azzal mentegetőzött, hogy a tervek elkészítésére mindössze 12 nap állott a rendelkezésére. Védekezése szóban keményebb hangvételű lehetett, mert augusztus 29-én Tallherr királyi határozat utasította mérsékeltebb modorú viselkedésre.<sup>15</sup> Mindezek ellenére – Schilson szeptember 3-án kelt jelentése szerint<sup>16</sup> – a megbízást nem veszítette el, az épületet még a tél beállta előtt tető alá kellett hoznia. Tallherr a kamarának szeptember 19-én tett jelentésében már azt állította, hogy az emeleti szolgálati lakások beköltözhetőek.<sup>17</sup> Lehet, hogy a jelentés kicsit „kozmetikázott”, de az sem kizárt, hogy már a megbízás kézhezvétele előtt hozzákezdtek az átalakítások munkáihoz, hiszen a változtatásra építés közben került sor. A harmincadhivalt 1783-ban tényleg be is fejezhatték, mert nincs tudomásunk elmaradt munkák befejezésének sürgetéséről, mint annyszor máskor Tallherr épületeinél.<sup>18</sup> A megvalósult tervváltozat képét híven tükrözik az 1810-es felmérés rajzai (64–65. kép) és a későbbi ábrázolások (66–67. kép). Az épület főhomlokzata a tér felé 13,

oldalhomlokzata a Dorottya utca felé 20-tengelyes volt. A József tér felé csupán 10, aszimmetrikusan kiosztott nyílás nézett. A földszint nagy, boltozatos helyiségeiben raktárak és irodák, az emeleten szolgálati lakások voltak.

A főhomlokzatot mélyített ablakmezők között vertikális faltáblák tagolták. Kapuzatát díszes, mindkét szintet átfogó ion fejezetű pilaszterek szegélyezték. A bejáratot konzolos főpárkány, és fölötté az attikán álló két váza között hatalmas címer is hangsúlyozta. Az épület igen korai megvalósult példája annak a lehiggadt, klasszicizáló–késő barokk helyi építő stílusnak, amelyhez képest már a kortárs hillebrandti architektúra is „túlságosan barokk”.

Az épületről készült korabeli leírások is kiemelik az épület és főleg a bejárat szépségét.<sup>19</sup> Kár, hogy a hat évvel később, 1789-ben meginduló tárgyalások a Városi Színház és Vigadó felépítéséről olyan sokáig, 1808-ig elhúzódtak, mert az 1791-ben a harmincadhivatallal szembe megtervezett színház és Vigadó stílusa igen közel állt a vámház architektúrájához.<sup>20</sup> Az Országos Építési Igazgatóságon 1792-ben készült Vigadó nélküli Városi Színház tervváltozatáról pedig akár azt is mondhatjuk, hogy tervezője szinte a meglevő harmincadhivatalához igazította a színház homlokzati architektúráját. A színház is és a Vigadó is végül a tér nyugati oldalán épült fel 1812-re, de a keleti és déli front már a 18–19. század fordulójára klasszicizáló–késő barokk homlokzatú házakkal „népesült be”, és városképileg meglehetősen egységes képet mutatott. A kompozícióra a koronát az 1812-ben megnyílt német színház „tette fel”, egyben azonban fel is borította a térnek azt a finom egyensúlyát, amit körös-körül<sup>21</sup> az egyemeletes házak képe nyújtott. A vele egyidejűleg befejezett egykori Magyar Király szálló<sup>22</sup> (a mai Dorottya u. 2. helyén) pedig már a klasszicizmus kérlelhetetlen előretörését szimbolizálja a II. József-kori épületegyüttesben (66. kép).

Miként azt a háromemeletes szálloda és a német színház tömege is jelzi, a harmincadhivatal 30 évvel felépülte után ósdivá és töpörödötté vált. A tervszerűen kiépülő Lipótváros legfontosabb terének, a Színház térnek egyik legértékesebb telkét foglalta el, mely egyben kulcsszerepet játszott az új városrész északi területének a Belvárossal való összeköttetésében. Forgalma pedig csakhamar olyan intenzívvé vált, hogy már az 1808-ban megalakult Szépítő Bizottmány is első teendői között foglalkozott a kibővítés kérdésével. Emiatt készülhettek az 1810-ből származó felmérések (64–65. kép). Akkor azonban az épülő német színház minden pénzügyi kapacitást lekötött, így a tervezett bővítés elmaradt. Nem az épület értéktelensége, inkább az üzemeltetésével járó kellemtelenségek vezettek oda, hogy felmerült a térről való kitelepítésének gondolata. Először a Kirakodó (ma Roosevelt) térhez közelebb, a mai Vigyázó utca 3. szám alatti telekre<sup>23</sup> akarták elhelyezni, de a Duna-part szabályozásával ez a hely is túl messze került az árukirakás helyétől. Ezért a kamara úgy döntött, hogy maradhat ahol van. József nádor építészeti nem talált az épületen kifogásolni valót, így Hild János városrendezési tervén is változatlanul hagyta.<sup>24</sup>

Széchenyi 1833-ban meg akarta vásárolni az igen kedvező adottságú telket, hogy a harmincadhivatal helyére a Nemzeti Casino palotáját építtesse fel.<sup>25</sup> 1836-ban Hild Józseffel meg is tervezte a kaszinó úgy, hogy a földszinten áruház lett volna, a két tér felől pedig egyenesen a kaszinó I. emeleti helyiségeibe lehetett volna felhajtani. A II. emeletre a tagok szállásait tervezték. Az új harmincadhivalt pedig a mai Roosevelt tér közepére akarták felépíteni, a mai Arany János utca tengelyébe. Ebben az időben



zajlott a Nemzeti Színház elhelyezésének vitája is, és úgy képzeltek, hogy az új harmincadhivattal szemközt, a mai Zrínyi és Vigyázó utcák közé eső részen a Roosevelt térre a Nemzeti Színház is elfér (68. kép).<sup>26</sup>

Pollack Mihály 1835-ben el is készítette az új vámház terveit, három változatban (70–71. kép). Azért volt szükség több változatra, mert nem tudtak dönteni afelől, hogy mekkora legyen az új hivatal. Ezért Pollack földszintes és emeletes változatot is tervezett, sőt a földszintesből kétfélet is: egyet portikusszal, egyet anélkül. A portikuszos megoldást azért készítette, mert a Kirakodó tér déli oldalán akkor már állt a Kereskedők Testületének háza,<sup>27</sup> az ún. Lloyd palota, amelynek homlokzati felépítése miatt a Szépítő Bizottmány ragaszkodott a „kolonnádkhoz”.<sup>28</sup> Az új telek nem volt nagyobb a réginél, 28x35=980 négyszögöl, ezért lehetett szükség az emeletes változatra is. Pollacknak kedvére lehetett a megbízás, munkásságának kiemelkedő darabjai ezek a tervek. Találón jegyzi meg Zádor Anna, hogy Pollack e lapok megrajzolásával került legközelebb a francia forradalmi építészek felfogásához.<sup>29</sup> Az épület Thomas de Thomon pétervári tőzsdéj (1804–1816) juttatja eszünkbe.

Az új vámház megvalósulásának útját állta az a körülmény, hogy Széchenyi és a városi magisztrátus között nézeteltérés támadt. Széchenyi közvetlenül Bécsből kért engedélyt a harmincadhivatal régi telkének megvásárlására (hogy a nemzeti kaszinót felépíttethesse), a király pedig előbb kikérte a városi tanács véleményét, vajon nincs-e egyéb szándéka a telekkel? Erre a telekre természetesen mindenki igényt tartott, a tanács is itt szerette volna az új városháza helyiségeit kialakítani. A magisztrátus tagjai zokon vették Széchenyitől, hogy a megkérdezésük nélkül akart lépni,<sup>30</sup> így a harmincadhivatal ügye is halasztást szenvedett. A városháza felépítéséből sem lett semmi, mert végül a régi épületét toldották meg emelettel Kasselik Ferenc tervei szerint 1836–44 között.<sup>31</sup> 1862-ben ismét napirendre került az új városháza felépítésének kérdése, szintén a mai Vörösmarty téren, de ezúttal a régi német színház helyére tervezték. Vassál Alajos el is készítette a rajzokat,<sup>32</sup> de ez az elképzelés sem valósult meg. A következő évben Hild József kapott megbízást a régi városháza harmadik emeletének felépítésére,<sup>33</sup> mert az új városháza csak 1875-re készült el Steindl Imre tervei szerint a Váci u. 62–64. szám alatt.

Visszatérve a harmincadhivatalhoz, Széchenyi – úgy látszik – nem tudott lelkesedni Pollack „forradalmian” új terveiért, ezért 1836-ban megbízta Hild Józsefet új tervek készítésével. Hild először egy körülépített udvaros, szabályos téglalap alaprajzú, két emeletes vámhivatal tervet rajzolt<sup>34</sup> (72–73. kép). Kiterjedése mintegy 40x30=120 négyszögöl, tehát nagyobb, mint a régi harmincad telke és mint amekkora területet korábban a Kirakodó téren neki szántak.

A kéttraktusos épületszárnyak előtt az udvarban nyitott, pilléres-oszlopos folyosó szalad körül, mely oldottabb udvari homlokzatképet adott, mint a szigorú, csupán szélső rizalitokkal tagolt utcai homlokzatok.<sup>35</sup> Vasquez metszetén, mely 1837-ben készült, látszik, hogy közvetlenül a Duna-parton állt volna. Pásztor Mihály is ezt írja róla.<sup>36</sup> Mint említettük, a város a régi harmincadhivatal helyét más célra tartogatta, így az 1840-ig készült tervek mind Duna-parti változatok.

1838-ban Berger Lajos<sup>37</sup> az Országos Építési Igazgatóság mérnöke tervezett egy nagyszabású vámpéületet. A hatalmas, szabálytalan négyszög alaprajzú, háromszintes épület főhomlokzatának megfogalmazása szigorú, de klasszicista architektúrája kelle-

mesebb benyomást kelt, mint Hild első tervének homlokzata. A Dunára néző, 47 tengelyes főhomlokzatán négy kapualj és a timpanonnal lezárt, hármass nyílású főbejárat vezet az épületbe, illetve az udvarra (74–75. kép). Noha Berger egyelőre az épület hátsó részét egy szinttel alacsonyabbra tervezte,<sup>38</sup> a költségek oly tetemesek lettek, hogy nem is csodálkozunk a kivitel elmaradásán.<sup>39</sup> A költségvetés – melyet Hild József állított össze – 153 479 forintot tett ki.<sup>40</sup> A Kereskedelmi Testület már 1829-ben aggodalmaskodott amiatt, hogy a Kirakodó tér túlságos beépítése miatt esetleg nekik nem lesz majd terük a terjeszkedésre.<sup>41</sup> Berger harmincadhivatala valóban majdnem az egész teret elfoglalta volna.<sup>42</sup>

Megoldást tehát ez a változat sem hozott, így tovább zajlott a vámház kibővítésének, illetve kitelepítésének ügye.

1840-ben Hild József újabb tervváltozatot készített (76–77. kép), még az 1836-os javaslatnál is szerényebb programmal.<sup>43</sup> Az U alakban beépített 40x28 négyszögöl nagyságú telket csak három oldalról építette körül egyemeletes épületszárnyakkal, és csak a kilenc tengelyes középrizalitot és az U szárainak végeit tette hangsúlyosabbá a II. emelet ráépítésével. Az épület főhomlokzata a cour d'honneur felé esett, melyet hármass ívű kapuzat és kerítés zár le az utca felől. A bejáratallal szemben az épületen keresztül háromhajós kapualj vezetett át a másik utcába. A pincében és földszinten raktárak, az I. emeleten az irodák kaptak helyet. A hivatal vezetője a II. emeleti lakásban lakott volna. A helyiségek beosztása tehát az eltelt 60 esztendő alatt szinte semmit nem változott. Homlokzati megoldása alapján Hild utóbbi tervét ítéljük a legbarátságosabbnak a harmincadhivatal megvalósulatlan tervei közül, bár vitathatatlan, hogy a leghaladóbb a Pollack Mihályé volt.

Az 1840-es évek sem hoztak megoldást a vámház kérdésében, s ezen tulajdonképpen nem csodálkozhatunk. A Kirakodó téri elhelyezés eleve elhibázott gondolat volt, hiszen lassan ez a tér is a Lipótváros reprezentatív részévé vált, amelyet a jövő-menő árumanipluláció ugyanúgy zavart volna, mint a Színház teret.

Ezt már 1835-ben leszögezték<sup>44</sup> – igaz akkor még a Nemzeti Színház és a harmincadhivatal együttes elhelyezése kapcsán.

A szabadságharc kitörése miatt egy időre félretették a vámhivatal ügyét is, s csak 1856-ban került ismét „terítékre” a sorsa. Ekkor elhatározták, hogy északabbra, a Tömő terre helyezik át a hivatalt, ill. itt építenek majd számára új otthont.<sup>45</sup> Mivel a régi épület 1783 óta eléggé elhasználódott, de főleg azért, mert elhelyezése már nagyon időszerűtlen volt a palotákkal övezett reprezentatív környezetben – meg sem várva az új épület felépülését – 1857-ben a harmincadhivatal kiköltözött a patinás épületből. A felszabaduló telket a tanács négy részre parcellázva elárvereztette.<sup>46</sup> Pénzhiány miatt azonban nem épült a Tömő terre sem új hivatal, s a kérdés csak 1870 és 1874 között oldódott meg végleg, a mai Közgazdaságtudományi Egyetem eredetileg vámháznak tervezett hatalmas épületével.<sup>47</sup> Ez a mai Dimitrov téren álló ház azonban már kívül esik vizsgálódásaink tárgyán, melyet ezúttal a Vörösmarty és József terek közötti tömbre korlátoztunk.

Visszatérve a régi harmincadhivatal telkének árverezésére, a Vasárnapi Újság adatai szerint 1857-ben a négy új ingatlantulajdonos a Nemzeti Casinó, Eisele Antal szabómester, Fabricius és Muráthy lettek. Összesen 247 516 pengő-forintot adtak a négy parcelláért. Ezeknek az adatoknak a hitelessége kétséges, mert a telekkönyvi iratokban

1860-ig nincs bejegyzés tulajdonosváltásról.<sup>48</sup> Az 1860-ban bejegyzett új tulajdonosok pedig – Eiselét kivéve – mások,<sup>49</sup> mint akiket a Vasárnapi Újság felsorolt. A Dorottya utca 1. a Pesti Magyar Kereskedelmi Banké, a Dorottya utca 3. Lyka Döme Anasztázé, a József tér 5–6. pedig Kovács Sebestyán Andrásé lett. Mindhárom bejegyzés 1860. március 1. és április 2-a között történt.

A pesti Magyar Kereskedelmi Bank kezdeményezésére a telek beépítését először egységes formában szándékoztak megvalósítani. Ezért 1859-ben pályázatot írtak ki a teljes tömb beépítésére, három építész meghívásával. A pályázati tervek bírálata 1860. július elején történt, melyet a Budapesti Hírlap ismertetett.<sup>50</sup> A bírálatból nem derül ki, hogy ki volt a három meghívott művész, csak Gerster és Frey építészeket nevezte meg a cikkíró, mint az első díjra esélyes pályázókat. A díjkiosztásról a szerző már nem tudósít, így nem tudjuk, hogy végül hányat díjaztak. Gerster és Frey terveinek másfél lapját a jószerecsse folytán sikerült megtalálnunk a Budapesti Történeti Múzeum kiscelli tervtárában.<sup>51</sup> Azonosításukat a telek szokatlan formája és Kempf leírása tette lehetővé (78. kép).

A pályázat bírálatát a Kereskedelmi Bank titkári hivatalában tartották. Kempf véleménye szerint a meghívott három építész kipróbált művész. „Kettejük a legújabb műeredményekkel felfegyverzett férfiú, a harmadik igen érdemes mester, kinek sok jeles műve van.” Ezek után az egyik pályaművet elsietettnek minősítette a cikkíró, a másikat pedig egyszerűnek. A harmadik tervet nagyon dicsérte, és részletesen leírta, majd azzal a megjegyzéssel zárta írását, hogy remélhetőleg a jobb fog győzni. A jobb terv a leírás alapján pedig Gerster és Frey rajzaira illik: az oszlopos előcsarnokok téglalap alakú udvarra vezetnek, melyet boltok vesznek körül. Az udvart üvegtető fedi, a szomszéd házba párhuzamos átjárók nyílnak, melyek az udvaron keresztül az Erzsébet sétányra (ma Engels tér) és a József térre vezetnek.

Az előcsarnokból a főlépcsőkön át az előszobába és foyerbe juthatunk, ahonnan a bank irodái nyílnak. A gyűlésterem a Színház tér felől helyezkedik el, a II. és III. emeleten bérlakások húzódnak. A főhomlokzatot kariatidok díszítik.

Hogy miért vált időszerűtlenné az egységes koncepció szerint megvalósítható terv, azt egyelőre homály fedi. Talán a négy tulajdonos később nem tudott megegyezni az igények tekintetében. De lehet, hogy Eisele a tervezési megbízást elvileg még a pályázat kiírása előtt Gottgeb Antalra bízta, s ezen már nem akart változtatni. Tény az, hogy a pályázat elbírálása előtt hónapokkal<sup>52</sup> már mindegyik telektulajdonos külön-külön megrendelte az építési terveket: legelőször éppen a Kereskedelmi Bank, pedig az ő javára írták át utoljára a telekingatlant (1860. ápr. 2.). A bank terve viseli a legalacsonyabb iktatószámot<sup>53</sup> a négy építető terve közül a Szépítő Bizottmányi adminisztrációban. A rajzok közül csak a homlokzaté maradt fenn, melyet Hild József úgy tervezett meg, hogy Eisele házát is magába foglalva szimmetrikus felépítésű (80. kép). Lehet, hogy Hild volt a többi pályázók egyike, aki valamilyen sérelem miatt mégis megmutatta, hogy elnyeri a megbízást? Aligha tudhatjuk meg most már. Mindenesetre nem vallana Hild jellemére, ha így történt volna, hiszen más esetben pl. a Vigadó építésénél nagylelkűen átengedte a jelentős megbízást Feszl Frigyesnek, pedig ő sokkal korábban készített rá tervet.<sup>54</sup> Ezenkívül mindig annyi megbízása volt, amennyit csak akart, sokkal több, mint amennyi Gersternek<sup>55</sup> vagy Freynek<sup>56</sup> jutott. Nem marad más hátra, mint a pályázat tisztázatlan körülményeit okolni, vagy kételkedni a Budapesti Hírlap

egy-adatainak hitelességében. Gerster és Frey tervének 1859-es dátuma azt a feltevést sugallja, hogy a cikk utólag íródott, talán hónapokkal a pályázat bírálata után. Vagy lehet hogy a pályázat eredménytelenségét Hild a megbízás részbeni megszerzésével (ezért nem csatolta az alaprajzokat a bank engedélyezési eljárásához), a cikkíró pedig Gerster és Frey érdemeinek hangoztatásával kívánta helyrehozni. Erre kettejük munkásságának részletesebb felkutatása – mely nagyon időszerű – meghozhatja a választ.

Elsőnek tehát a bank nyújtott be építési engedélykérelmet 1860. márc. 2-án (SZ. B. 19616) Hild József tervére, majd Eisele március 8-án a Gottgeb Antal<sup>57</sup> terveire (SZ. B. 19633). Április 20-án Lyka Döme terjesztette fel szintén Hild terveit (SZ. B. 19662), végül május 22-én Kovács Sebestyén nyújtotta be Máltás Hugó<sup>58</sup> rajzait (SZ. B. 19656).

Az építési engedélyt mind a négyen megkapták, s a telektömb hamarosan újra beépült. 1866-ban a Vasárnapi Újság az Akadémia és a Vigadó mellett e háztömböt Pest legfontosabb nevezetességei között üdvözli:<sup>59</sup> Ha a négy telek egységes beépítése 1860-ban nem is jöhetett létre, a Vörösmarty tér északi határát képező két épület teljesen egységes homlokzattal valósult meg (81. kép). Ez a törekvés – az egységes homlokzatok kialakítása városképileg exponált helyeken – az eklektika idején egyre fokozottabban jutott érvényre. A Kereskedelmi Bank és Eisele házai az ugyancsak 1860-ban épült I. kerületi Jégverem utca 2. számú házzal együtt, e tendencia korai budapesti példái. A „Schneider-Viereck” északi házainak architektúrája némileg különbözik ugyan a Vörösmarty tér felőli formáktól, azonban alapvetően harmonikus egységet képez velük.

A későbbi átalakításokról nem mondható el ugyanez. 1876-ban Eisele eladta ingatlanát a Trieszti Ált. Biztosító Társulatnak,<sup>60</sup> akitől 1892-ben Gerbeaud Emil vette meg a házat. Gerbeaud 1910-ben megvette a szomszédos házat is a banktól,<sup>61</sup> Gerbeaud tulajdonképpen először csak a földszinti cukrászdát bérelte a Harmincad utca felől, amelyben kezdetben Privorszky kávéháza működött. 1870-ben Kugler Henrik ide helyezte át a József tér 2-ben 1858-ban alapított cukrászdáját, amelyet 1884-ben Gerbeaud Emil vett át. Az üzlet olyan jól ment, hogy Gerbeaud rövidesen mindkét házat meg tudta venni. 1908-tól a cukrászda a Kugler utóda Gerbeaud Rt. név alatt működött tovább, egészen a felszabadulásig, amikor a térről Vörösmarty cukrászda lett a neve. Napjainkban tárgyalások folynak a Gerbeaud utódokkal a cukrászda névhasználatának jogáról. Lehet, hogy ennek eredményeképpen a cukrászda ismét viselni fogja a patinás Gerbeaud nevet.<sup>62</sup>

1911. május 9-én Gerbeaud Emil telekegyesítési kérelemmel fordult a tanácshoz,<sup>63</sup> s június 1-re a tanács eleget is tett a kérelemnek: határozattal kimondta, hogy a Vörösmarty tér 7–9. számú ingatlan egy telek. A két ház egységét 1914-ben mondták ki.

Erre az akcióra valószínűleg az emeletráépítés miatt volt szükség, amelyet Fellner Sándor<sup>64</sup> végzett. A negyedik emelet tipikusan fellneri alkotás, és ezt nincs is szándékában eltávolítani. Az emeletráépítés<sup>65</sup> alkalmával a meglévő homlokzati architektúrát az új ízlés szerint átalakították, ezért ma az épület inkább historizáló szecessziós homlokzatú.

Gerbeaud 1914-ben a Lyka örökösöktől megvásárolta a Dorottya utca 3-as számú házat is.<sup>66</sup> Természetesen minden tulajdonos-változás átalakításokat eredményez, amelyről számos terv maradt fenn a Fővárosi Tanács tervtárában. Ezek az épület külső megjelenését nem sokban befolyásolták. Lényegesebb átalakítás a szomszédos József

tér 5–6. számú házban történt, 1924-ben: a IV. emelet ráépítése. 1918 óta a Magyar Forgalmi Bank Rt. irodái működtek Kovács Sebestyén egykori házában, melyet hat év alatt a részvénytársaság „kinőtt”. A mintaszerű emeletráépítést Novák Ede és Barát Béla építészek tervezték<sup>67</sup>.

Sajnos korántsem voltak mintaszerűek a jelentéktelenebbnek tűnő portálépítkezések. Legtöbb esetben engedély nélkül készültek (erre utal, hogy építésüknek sem az irat-, sem a tervanyagban nyomát nem lertük), s többet rontanak az épület arculatán, mint egy valóban lényeges szerkezeti beavatkozás.

Szerencsére az épület 1981-ben felkerült a védett épületek listájára<sup>68</sup>, s azóta több lehetőség nyílik a barbár, torzító beavatkozások fékentartására. Jelenleg a cukrászda portáljait a Fellner-féle állapot szerint állítják helyre.

## JEGYZETEK

1. Az építéstörténet 18. századi adatait Schoen Arnold gyűjtötte össze a Tallherr családra vonatkozó kutatásai kapcsán. Betegsége, majd halála azonban megakadályozta az anyag feldolgozásában és közzétételében. 1969 augusztusában Schoen az anyagból 223 db fényképet az Országos Műemléki Felügyelőségnek eladott. Ennek felhasználásával foglalta össze Kelényi György Tallherr munkásságát, melyben röviden a harmincadhivatalról is ír (In: Művészet és felvilágosodás, Bp., 1978. 153–154.). Tanulmányunkban e néhány sor kitjesítését adjuk a terv- és iratanyag együttes ismeretében. Utóbbiak rendelkezésemre bocsátását ezúton is hálásan köszönöm Dr. Sódor Alajos kandidátusnak. Schoen gyűjtésére a továbbiakban Schoen: Tallherr rövidítéssel utalunk.
2. Országos Levéltár (a továbbiakban OL) S. 11. No. 478/a
3. Ez a megállapításunk ellentmond a Budapest története III. kötetének 64. oldalán látható 22. kép feliratának: „A repülőhíd és a Harmincadhivatal épülete 1732 körül. F. B. Werner rajzáról J. Ch. Leopold rézmetszete, részlet”. F. B. Werner magyar vonatkozású látképeit Rózsa Gy. dolgozta fel. Tanulmányában Werner szóbanforgó látképének két változatát közli (Művészettörténeti Értesítő 1974. 44. 20–21. kép). Az egyiken csak a beszámozott épületek láthatók. Ezt a tusrajzot a stuttgarti városi képtár őrzi. A másik változaton viszont jelmagyarázat is van: a 9 sz. épület a „Salz-Haus”. Valószínű erről készült a Budapest története III. kötetében reprodukált részlet, mert e változat több magyarországi gyűjteményben is megvan. A képalírás tehát téves. A sóhivatal 1719-ben épült (vö. Preisich G.: Budapest városépítésének története Buda visszavételétől a kiegyezésig. Bp., 1960. 29.)
4. Melyet Bél M., Notitia Hungariae Novae c. 1737-ben megjelent munkájához készített.
5. Amelyet a Tanulmányok Budapest Múltjából (a továbbiakban TBM) c. sorozat VI. kötetében (Bp., 1938. 96.) Belitzky J. közölt
6. Budapest története III. Bp., 1975. 52. 16. kép
7. Tallherr József (Fulnek, 1737–Buda, 1807) családjának eredete Schoen A. publikációjából ismeretes (Műemlékvédelem, 1967. 93.), s életének fontosabb eseményeit is az ő kutatása alapján foglaljuk össze: József Nepomuki János kora ifjúsága idején a családban tanulta a mesterséget. Apja a bautzsch (1747–56), a fulneki (1748–60) és a sternbergi (1755–83) plébániatemplomok építője volt. József 1758-ban beiratkozott a bécsi képzőművészeti akadémiára, majd mint rajzoló, felügyelő és anyagszertáros az udvari építési hivatalnál tevékenykedett. 27 és 33 éves kora között (1764–70) Schönbrunnban dolgozott, majd Aspremont gróf palotáját építette Pozsonyban. Az óbudai seiyemfilatóriumot tervező Lander Lőrinc halálát követően kelt folyamodványából – amelyet az uralkodónak 1782. okt. 16-án írt, s amelyben a kamarai alépítészeti állásra pályázott – megtudjuk: „Dass er von Jugend auf sich auf die Baukunst nach dem Beyspiele seines Grossvaters zu Ofen in dem Königreich Ungarn gewesenen Königl. Baumeisters verwendet, und durch einen Zeitraum von 30 Jahren vollkommen gebildet hat...” F. A. Hillebrandt 1782. nov. 29-én kelt javaslatában a Lander helyére pályázó nyolc építész közül Hefe Menyhértet, Tallherr Józsefet és Neuman Mihályt

ajánlotta. A kamarai elnökség választása Tallherre esett. Kamarai építész kinevezése napjától építési tevékenysége pontosan követhető. Szinte minden kamarai építkezés valamilyen formában (jóváhagyás, tervezés, ellenőrzés) a személyéhez is kapcsolódott. A tervei szerint, vagy a közreműködésével felépült épületeknek itt még a felsorolását sem adhatjuk, oly terjedelmes lenne. E helyt mindössze még annyit, hogy 1784-től kamarai főépítész, majd 1788-tól az Országos Építési Igazgatóság vezetője lett. Tevékenységének elismeréseként 1801-ben magyar nemességet kapott. Irod.: THIE-ME, U.–BECKER, F.: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler XXX. Leipzig, 1938. 579., KUTHY S., Adatok Tallherr József működéséhez, Művészettörténeti értesítő, 1958. 32–42.; KELÉNYI Gy.: Az Építészeti Igazgatóság és a „hivatalos” építéset Magyarországon a XVIII. század végén. In: Művészet és felvilágosodás, Bp., 1978. 144–157.

8. Schoen: Tallherr 71.

9. Uo. 75.

10. Uo. 77/1.

11. Uo. 77/2.

12. Uo. 79–87. Egykorú másolat az udvari számvevőség és Tallherr szakvéleményéről.

13. OL, T.1. No.634/1–10.

14. Schoen: Tallherr 79–87.

15. Uo. 89.

16. Uo. 91.

17. Uo. 98.

18. Miként azt Kelényi is észrevette, a főhomlokzat tervén Tallherr aláírása mellett az 1768-as évszám elírás (63. kép).

19. Rösler, Kalender von Ofen und Pest. Pest, 1809. 83. Jakoby P. szó szerint átvette Rösler adatait: Buda és Pest 1809-ben. História, 1932. 1–4. füzet, 116.

20. OL, T. 62. No. 812/1–8.

21. Egyedül a mai Vörösmarty tér 2. volt kétemeletes.

22. Az egykori Magyar Király szállóra l. BÍBÓ I.: Hofrichter József, Építés-Építésztudomány 1975. 3–4. sz.

23. PÁSZTOR M.: A százötvenéves Lipótváros, Bp., 1940. 94.

24. Pásztor a 143. oldalon azt írja, hogy a csúnya, egyemeletes épületet Hild János a Ferenc József térre (ma Roosevelt) akarta áthelyezni. Ez pontatlan információ, Pásztor saját magának mond el-lent (vö. 94. o.). Tévedése feltehetően a Hild József vagy a Pollack tervezte harmincadhivatal adatainak az összecseréléséből származik. L. még Hild János városrendezési térképét: OL, S.11. No. 664/II. szelv.

25. Pásztor, 143.

26. Budapest Főváros Levéltára (a továbbiakban BFL), SZ.B. 6120.

27. Tervezte Hild József 1827-ben

28. A kérdés már 1827-ben felmerült, mikor az 1710-ben épült egyemeletes barokk városház-épület (VAMOS F.: Budapest városképének átalakulása József nádor korától napjainkig, A Magyar Mérnök- és Építészegylet Közlönyének Havi Füzetek 1926. 139.) szűkké vált. Akkor a harmincadhivaltalt akarták városházzá alakítani, s ezért került volna ki a mai Roosevelt térre. Pollack már akkor felvázolta ezt a helyszínt (BFL, Sz. B. 4802. fol. 59–64.). A Szépítő Bizottmány már ezen a helyen is hangsúlyozta, hogy a Kereskedők Testületének székházával szemben épülő új háznak „kolonnádosnak” kell majd lennie (fol.7.)

29. ZÁDOR A.: Pollack Mihály, Bp., 1960. 282. A tervekhez kapcsolódó megállapításait most új adatokkal egészíthetjük ki. Az általa közölt négy tervlap (217–220. kép) a három változat hat terve közül négy. A 217. és 218. ábrán közölt tervek nem ugyanahhoz a változathoz tartoznak, hiszen az egyik portikuszos, a másik portikuszos nélküli változat. Leőhelyül Zádor A. a Kiscelli tervtár 29928/1–4 leltári számára hivatkozik. Jelenleg a 217-es ábrán látható terv a 29.937-es, a 218-ason láthatóé a 29.928/4-es, a 219-esen levőé a 29.938-as és a 220-as képen levő terv a 29.928/1-es leltári számot viseli. Ugyanitt található e tanulmányban közölt két másik Pollack rajz is (70–71. kép), a 29.928/3 és 29.939 leltári számok alatt. Utóbbi a portikuszos nélküli változat száma. Zádor A. a 96. jegyzetben (320. o.) hivatkozik egy helyszínrajzra is („Kiscelli Múzeum, lemezleltár 495” szám alatt = 495/13x18-as negatív), amelyen a Kirakodó tér látható, de véleménye szerint a helyszínraj-

zon ábrázolt harmincadhivatal alaprajza eltér Pollack bemutatott terveitől. A negatívon levő terv tanulmányunknak 68–69. ábrája (SZ. B. 6120). A tervnek a vámház alaprajzot ábrázoló része felhajtható, hogy alatta egy nagyobb változat földszinti terve is bemutatható legyen. Nézetünk szerint ez a két alaprajz éppen Pollack földszintes (kisebb) és emeletes (nagyobb) vámhivatal terveinek alaprajza. Mivel pedig az SZ.B. 6120-as helyszínrajzot nem Degen Jakab, hanem Pollack Mihály írta alá, a harmincadhivatal három homlokzati tervváltozatát – bármennyire is „kilógnak” a Pollack-oeuvre-ből – végérvényesen neki tulajdoníthatjuk.

30. Pásztor, 143.

31. LYKA K.: Magyar művészet 1800–1850. Bp., 1942. 450.

32. Művészet Magyarországon 1830–1870. Katalógus II. Bp., 1981. 211. Terveit a Kiscelli tervtár őrzí 269. ltsz. alatt. Homlokzattervét a Katalógus közli.

33. Vámos F. 28. jegyzetben idézett műve, 139.

34. Terveit az OL őrzí: T. 15. No. 38/11–17. Leírását, földszinti alaprajzát és távlati képét I. Művészet Magyarországon 1830–1870. Katalógus II. Bp., 1981. 195–196. és 5. tábla

35. Rados J. Hild József-ről írt monográfiájában (130. o.) SZ. B. 6400 szám alatt jelöli Hild harmincadhivatal terveit. Fenti számról azonban a tervek hiányoznak.

36. Pásztor, 143. Tévesen azt írja, hogy az épületet Hild egyemeletesre tervezte.

37. Berger Lajos (1792–?) mérnök munkássága feldolgozatlan. Tudjuk, hogy 1818-ban szerzett mérnöki oklevelet a budai Institutum Geometricumban, de már 1810-től az Országos Építési Igazgatóság szolgálatában állott. 1851-től ennek vezetője, főfelügyelő lett. Az 1848-as Közmunka- és Közlekedésügyi Minisztériumban a Középítészeti Osztályt vezette. Ő tervezte a pozsonyi dóm tornyát 1840 körül. Irod.: Művészet Magyarországon 1830–1870. Katalógus II. Bp., 1981. 182.

38. Ez a kíváncsi a költségek csökkentése miatt már 1829-ben felmerült (BFL, SZ. B. 4802. fol. 7–10.)

39. A terveket az OL őrzí: T. 14. No. 3/1, 3–6 és 8.

40. Uo. No. 3/9–25.

41. L. 38. jegyzetben idézett helyen, fol. 29–32.

42. Tallherr harmincadhivatali tervei között a 634/9-es leltári számú egy helyszínrajz, mely 1843-ban készült, és másolata egy korábbiak. A rajta megjelölt dddd, hhhh, iiii telkek az előző jegyzetben idézett iratban foglaltakhoz illenek. Az eredeti helyszínrajz az 1827-es utasításhoz készült, amikor a kamara a harmincadhivatal Duna-partra telepítését elhatározta. A régi vámház telkét két házhelyre kívánták osztani, és közöttük a mai Münnich Ferenc utca meghosszabbításában a Színház térre új utcát akartak nyitni. L. még BFL, SZ. B. 6120. fol. 1–8.

43. Tervei az OL őrzetében: T. 15. No. 38/5–10. a. Leírását és távlati képét I. Művészet Magyarországon 1830–1870. Katalógus II. Bp., 1981. 196–197. és 5. tábla.

44. BFL, SZ. B. 6120. fol. 52–57.

45. JUHÁSZ L.: A pesti fővámház elhelyezésének története, TBM VI. Bp., 1938. 183.

46. A harmincadépület elárverezése, Vasárnapi Újság 1857. 182.

47. YBL E.: Ybl Miklós, Bp., 1956. 61–67.

48. BFL, Pest város telekkönyvi iratainak gyűjteménye, Telekköszéírások: I–VI. füzet

49. BFL, A Budapesti Központi Kir. Járásbíróság telekkönyvi iratai: 640–641–642 betétszám.

50. KEMPF: A pesti kereskedelmi bank épülete, Budapesti Hírlap, 1860. 1843.

51. Lehet, hogy azért került ez a terv a múzeumba, mert tényleg első díjas lett, s a többi szerző pályaterveit visszaadták tulajdonosaiknak.

52. Ha hitelt adunk a Budapesti Hírlap cikkének.

53. BFL, SZ. B. 19616.

54. RADOS J.: Hild József, Bp., 1958. 116.

55. Gerster Károly (Kassa, 1819–Pest, 1867) építész, az 1830-as években Bécsben tanult, majd 1840-ben Pestre került. 1845–54 között Feszli és Kauser Lipóttal társult (Művészet Magyarországon 1830–1870 Katalógus II. Bp., 1981. 199.), majd Feszli 1854-ben történt kiválása után Feszli helyét valószínűleg Frey Lajos töltötte be. Így történhetett, hogy Gerster és Frey együtt tervezte 1859-ben a vámhivatal helyére építendő bazárt és bankhivatalokat. Együtt vettek részt a budai népszínház 1861-ben lezajlott tervpályázatán is, ahol elvitték a pálmát. 1865-ben szintén együtt készítették a Vigadótól északra és délre, a Duna-partra tervezett bazársor rajzait, majd pedig a ba-

latonfűredi színikört. Gerster halála után, 1867-től Frey tovább dolgozott Kauser Lipóttal. Gerster Freyvel együtt tervezte meg 1853-ban az Alagút elpusztult krisztinavárosi kapuzatát, 1857–60 között a kassai dóm restaurálási munkáin dolgoztak. Közös munkájuk még a budapesti Guszev u. 17., a Münnich Ferenc u. 22., a Tétényi út 12. Gerster önálló műve a Borsody-ház, a szegedi Fekete ház (Somogyi út 13.) és a hajdúböszörményi ref. templom átépítése. Építőmesteri jogot 1860. máj. 24-én kapott (KOMÁRIK D.: Építészképzés és mesterfelvétel a XIX. században. Pesti mesterek és mesterjelöltek, Építés-Építészettudomány 1972. 399.) Irod.: LYKA K.: Magyar művészet 1800–1850. Bp., 1942. 224, 388, 464. és Uő.: Nemzeti romantika, Bp., 1982. 133, 135, 138. és 144.

56. *Frey Lajos* (Bécs, 1817–Bp. 1877) gyermekként került Pestre, ahol hat évig látogatta a rajziskolát, három évig inaskodott, majd 1835-ben legénnyé szabadult. Ezután Hild József és Zitterbarth Mátyás irodájában dolgozott. Baján a tűzvész után több épületet épített újjá. A pesti tanácstól 1851-ben kért mesterjogot, de csak 1861-ben sikerült azt megszereznie (Komárik D., előző jegyzetben i.m. 398.). Gersterrel közös műveit már felsoroltuk. 1869-ben Kauser Lipóttal első díjat nyert a lebontott német színház helyére tervezett városi bazár és bérház pályázaton. Kauserrel együtt építette a Gönczi Pál utca 1–3. számú sarokházat, a Veres Páné u. 15-öt, az Üri utca 51-et. A Művészeti Lexikon szerint (II. 156) Frey Kauserrel építette az Alagút elpusztult krisztinavárosi kapuzatát 1866 és 1869 között. Frey és Kauser közös műve volt az Első Magyar Ált. Biztosító Társaság székháza is (LYKA K.: Nemzeti romantika, Bp., 1982. 138).

57. *Gottgeb Antal* (Pest, 1817–Bp. 1883) építőmester, aki három évi inaskodás után 1837-ben szabadult legénnyé. Vándorlási kötelezettségét Kassalik Ferencnél, majd Wieser Ferencnél teljesítette. Mesterjogot 1853-ban kért, de csak 1857-ben kapott (Komárik D. 55. jegyzetben i.m. 400). Pesten sok lakóházat épített. Eisele házának képét összemontírozott homlokzatrajzain is megtaláljuk, amelyekből többet is készített 1859-, 1869- és 1874-ben. (Kiscelli tervtár: 9261–9262 és 10.419–10.420 ltsz.) Irod.: KISS Á.: Adatok Gottgeb Antal tevékenységéhez. Műemlékvédelem, 1977. 21–28.

58. Máltás Hugóra l. KOMÁRIK D.: Máltás Hugó. Építés-Építészettudomány 1970. 111–172.  
59. Új háznégyszög Pesten a Színház téren, Vasárnapi Újság, 1866. 4–5. Az újságban szereplő „Schneider Viereck” tréfás elnevezést az épület azért kapta, mert négy tulajdonosa mindegyikének köze volt a „szabósághoz”: Eisele szabómester volt, Kovács Sebestyén sebészorvos, aki embert; Lyka bőrkereskedő, tehát bőrt; a bank pedig részvényeket szabdalt.

60. BFL, A budapesti Központi Kir. Járásbíróság telekkönyvi iratai: 643. betétszám

61. Uo. 640. betétszám

62. A cukrászda történetére l. STÜHMER G.: Gerbeaud Emilné, Magyar Ipar 1940. 21–22., BAL-LAI K.: A magyar vendéglátóipar története. Bp., 1943. 403., SCHULHOF G.: 100 év története, Vendéglátás, 1958. 6. sz. 25.

63. BFL, A budapesti Központi Kir. Járásbíróság telekkönyvi iratai: 640. betétszám

64. *Fellner Sándor* (Pest, 1857–Bp. 1944) építész. Itthon megkezdett tanulmányait 1873-ban ösztöndíjjal a bécsi akadémián folytatta, ahol Theofil Hansen tanítványa volt. Utána három évig Charles Garnier műtermében a francia reneszánsz és barokk tanulmányozásában merült el. Egyidejűleg Zichy Mihály párizsi műtermében grafikát és festészetet is tanult. 1879-ben hazatért. Művei: a debreceni Ipari és Kereskedelmi Bank székháza (1891), a karcagi járásbíróság (1892), a Magyar–Belga Fémipari Rt. Hungária körúti háza (1894–95), Horváth Mihály téri saját háza, a Veres Pálné utca 17–19. sz. alatti Thökölyánium (1907), a pesti volt Ritz szálló (1910), a vári volt Pénzügyminisztérium (1901–4), a Markó utcai Igazságügyminisztérium (1913–18), kastélyok stb. Irod.: MERÉNYI F.: A magyar építészet 1867–1967. Bp., 1969. 34.

65. A terveket a Fővárosi Tervtári csomagban nem találtuk meg!

66. BFL, A budapesti Központi Kir. Járásbíróság telekkönyvi iratai: 641. betétszám

67. Az emeletláépítést részletesen elemzi és összehasonlítja más hasonló munkákkal VAMOS F.: Budapest városképének átalakulása József nádor korától napjainkig c. tanulmányában: A Magyar Mérnök- és Építészegylet Közlönyének Havi Füzetek, Bp., 1926. 143–144.

68. A 925/74. VB határozattal védett épületek 1981. évi jegyzéke (kézirat) Bp., 1981. V. ker.



## A KÉPEK FORRÁSA:

55. OL, S. 11. No. 478/a. 54. Kiscelli fotótár 6540/9x12. 56. TBM 1938. 96/97. 57. Kiscelli fotótár 304/9x12. 58–65. OL, T. 1. No. 634/1–10. 66. Kiscelli fotótár 3119/9x12. 67. Uo., 457/9x12. 68–69. BFL, SZ. B. 6120. 70–71. Kiscelli tervtár 29.928/3 és 29.939 ltsz. 72. OL, T. 15. No. 38/11. 74–75. OL, T. 14. No. 3/5 és 1. 76–77. OL, T. 15. No. 38/5 és 10. 78. Kiscelli tervtár. 79–80. BFL, SZ.B. 19633 és 19616. 81. Kiscelli fotótár, pozitív ltsz. nélkül.

## RIPPL-RÓNAI JÓZSEF: KRISZTUS SZÜLETÉSE ÉS HALÁLA FALKÁRPITJÁRÓL

„Elég erősnek érzem magamat a dekoratív felfogásokban. Az idei kitüntetésem a Szalonban amellet bizonyít, hogy elismerik a legnagyobb művészi körök is kutatásaim szükséges voltát, amennyiben ma már nemcsak a kísérletezés terein ismernek, hanem a föltétlenül szükséges applikáció terein is. Hímzett szőnyegek örökösen maradandó műbeccsel fognak bírni és tantátoimat a historia is fel fogja majd jegyezni...”<sup>1</sup>

Rippl-Rónai 1895-ben Franciaországból írt levelének önérzetes szavait csak lassan igazolta az idő. Iparművészeti tevékenysége korszerű tett volt európai tekintetben, azonban a hazai értetlenség — amely a közönség ízlésbeli elmaradottságát, a vezető művészeti körök hozzá nem értését, s a kritika merev konzervatizmusát egyaránt jelenti — lassan más irányba terelte Rippl-Rónai érdeklődését. A múltó évtizedek, s különösen a szecesszió eredményeinek körünkben lezajlott újraértékelése hozzásegítenek a művek mind tökéletesebb megértéséhez, az értékek megbecsüléséhez. Szomorú, hogy minderre akkor kerül sor, amikor Rippl-Rónai iparművészeti alkotásainak nagy része már csak reprodukciókról volt ismerhető, s történetük, tervezett vagy tényleges rendeltetésük csak levelek elejtett szavaiból, kritikusok pontatlan, mellékesen tett megjegyzéseiből rekonstruálható.

Nem létező alkotások valódi értékeinek megállapítására a mai művészeti irodalom sem szívesen vállalkozik és nincs, ami serkentőleg hasson a lappangó vagy elpusztult művekkel kapcsolatos kutatásra. A kényelmesség ilyenkor sokszor arra vezet, hogy az egyszer már leírtakat kontrollálás nélkül átvegyük.

Rippl-Rónai iparművészeti munkásságát napjainkban már csak kevés épségben megmaradt tárgy reprezentálja. Pusztulásuk korán megkezdődött: az értelmetlen véletlent, az 1906-os milánói kiállításon kitört tűzvészt, a két világháború pusztításai követték. Az idő múlásával egyre kisebb a valószínűsége annak, hogy ismeretlen sorsú, lappangó alkotások megkerüljenek. Egy-egy váratlanul felbukkanó mű viszont nemcsak saját értékével gazdagítja az oeuvre-t, de hozzásegíthet új értelmezésekhez, fényt deríthet a művészpálya egy-egy homályos pontjára. Általa kiegészül, esetleg árnyalatnyit módosulhat a már kialakult összkép.

Rippl-Rónai *Krisztus születése és halála* című falikárpitja addig ismeretlen helyről 1981-ben<sup>2</sup> megkerült és ma a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményét gazdagítja (82. kép).

A múlt század utolsó évtizede a Franciaországban élő Rippl-Rónai leggazdagabb iparművészeti alkotásokat termő korszaka: „...egy ideig csaknem kizárólag az iparművészetnek éltem ... nemcsak a piktúrámhöz közel eső szőnyegeteket, hanem ízlésemnek megfelelő módon tányérokat, üvegeket, bútorokat is terveztem”.<sup>3</sup>

A „szőnyegek” – voltaképpen hímzett vagy szövött falikárpitok – Rippl-Rónai tervei alapján többnyire felesége, Lazarine keze munkájával valósultak meg. A tervek közül kiválik kettő, amelyek sok tekintetben egymás párdarabjainak tekinthetők: az *Idealizmus és Realizmus* és a *Krisztus születése és halála* címet viselő kompozíció. A Rippl-Rónai munkásságával foglalkozó szakirodalom többnyire csak megemlíti (esetleg meg sem említi) az utóbbit, míg az *Idealizmus és Realizmus* címűt számosan elemzik. Természetes következménye ez annak, hogy sorsa pontosan ismert: Rippl-Rónai több helyen, hosszasan ír készülésétől emlékezéseiben, gyakran kiállította, a korabeli sajtó foglalkozott vele, a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium megvásárolta azt az Iparművészeti Múzeum gyűjteménye számára, sőt, nemzetközi kiállításon is szerepelt. Sorsa itt pecsételődött meg, a Milánói Világkiállításon kitört tűz pusztította el Rippl-Rónai más alkotásaival együtt, s e szomorú tényről is számos írásos dokumentum tanúskodik. Az *Idealizmus és Realizmus* terve, a hozzá készült részlettanulmányok, valamint a kész mű fényképe múzeumi gyűjteményekben könnyen hozzáférhető (84. kép).

A *Krisztus születése és halála* falikárpittal más a helyzet. Bár terve a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményében, kartonja az Iparművészeti Múzeum tulajdonában van, sőt, a Magyar Iparművészet 1908-as évfolyama a kivitelezett mű színes reprodukcióját is közli, sorsa homályos maradt. Keletkezése körülményeivel nem foglalkoznak írásos dokumentumok, Rippl-Rónai sem leveleiben, sem emlékezéseiben nem utal a kivitelezés munkájára, ráadásul idegen a téma a művész oeuvre-jében. Az *Idealizmus és Realizmus* keletkezését a korábbi irodalom 1892-re teszi. Tény, hogy 1894-ben már kiállításon szerepelt.<sup>4</sup> Részben kompozíciós és stílári jegyek alapján jó okunk van annak feltételezésére, hogy a két falikárpit terve közel azonos időben készülhetett.

Mindkét mű kettős kompozíció. Arra, hogy a kettős kép igen alkalmas szimbolikus tartalmak kifejezésére, s hogy azt már a preraffaeliták is szívesen alkalmazták, Keserű Katalin tanulmánya hívja fel a figyelmet.<sup>5</sup> Jelzi ezzel kapcsolatban D. G. Rossetti hagyományfelidéző szerepét. A múlt század végén Franciaországban élő Rippl-Rónai esetében azonban, úgy gondolom, nem szorulunk arra, hogy közvetítőt feltételezzünk, ugyanis épp ebben az időben ott igen népszerűek a középkori művészetből merített kettős kép kompozíciós sémái. A forrás közelében nyilván nem az áttétel, hanem az originális gyakorolt hatást. Ezeken a – hozzávetőlegesen – kétharmad-egyharmad arányban osztott képmezőkön a felső régió ünnepélyes, sokszor szimbolikus tartalmú ábrázolását, csakúgy, mint Rippl-Rónai két falikárpitján, az alsó, keskenyebb sávban zsánerkép egészíti ki, vagy magyarázza. (az imagerie-k leggyakoribb tárgya a keresztre feszített Krisztus ábrázolása.) A szegélydíszbe foglaltan gyakran fordul elő szöveg is, amely lehet ima, lehet az ábrázoláshoz fűzött magyarázat.

A felület különböző nagyságú képmezőkre való osztásának természetes következménye a figurák léptékkülönbsége. Rippl-Rónai mindkét alkotásának sajátossága, hogy a felső mező nagyobb, homogén színfoltokból való kialakításával az alsó sáv tagoltabb, részletekben gazdagabb előadásmódja áll szemben. A bibliai tárgyú kompozíció Golgota-jelenetének drámai egysége a másik mű szimbolikus aktkompozíciójának felel meg, s ezeket mindkét falikárpiton epikus előadású keskeny képsáv egészíti ki. A két mű könnyű kézzel rajzolt, akvarellal színezett tervein a halvány színfoltok a lágy kontúrral határolt formákat jelzésszerűen töltik ki (86. és 85. kép).

Falikárpitunk datálásához segítséget nyújt a terven – az „imagerie” gyakorlatának megfelelően – megjelenő magyarázó felirat, amely francia nyelvű (Sa naissance—Sa mort), s így bizonyíték arra, hogy a mű Rippl-Rónai franciaországi tartózkodása idején, az 1890-es években készült. A biztos keletkezési idejű *Idealizmus és Realizmus*-hoz való kompozicionális és stílári közelállása valószínűvé teszi, hogy a művész 1892–94 között vetette papírra a tervet. Alátámasztják ezt a feltevést a Golgota-jelenet Gauguin Sárga Krisztus című festményével való rokonvonásai, amelyeknek kimutatására Rippl-Rónai munkásságának több kutatója vállalkozott.

Gauguin 1889-ben festette a *Sárga Krisztust*, a sajátos breton kálváriák inspirációjára. Pont-Avenben a környezetében dolgozó festőkre nemcsak a választott téma, hanem maga a kompozíciós megoldás is hatott. A Pont-Avenben kibontakozó új festői törekvések hírére Rippl-Rónai 1889-ben Bretagne-ba utazott. Gauguin festményeivel mégsem ott, hanem néhány hónappal később Párizsban találkozott először.<sup>6</sup> Részben a hely – Bretagne – szellemétől megérintve, részben a később megismert festmények hatására, bibliai témához s annak szintetista festői törekvések szerinti megfogalmazásához fogott.

Joggal feltételezhető a fentiek alapján, hogy Rippl-Rónai *Krisztus születése és halála* falikárpitjának terve esetleg meg is előzte az *Idealizmus és Realizmus* tervezését. Az azonban – ellenkező adatok híján – bizonyosnak látszik, hogy a két terv közül Lazarine Boudrion először az *Idealizmus és realizmus* kivitelezéséhez fogott. Bár a szakirodalom – nem közölt adatok alapján – több ízben Lazarine keze munkájának, sok esetben hímezésnek tünteti fel a *Krisztus születése és halála* falikárpitot,<sup>7</sup> feltételezzük, hogy a művész felesége később sem foglalkozott e mű kivitelezésével. A befejezett mű pedig nem hímezés, hanem szövött falikárpit.

A *Krisztus születése és halála* falikárpitról 1908 előtt a Rippl-Rónai irodalomban nem esik szó. Emlékezéseiben az *Idealizmus és Realizmus*ról így ír a művész: „Szépnek ígérkezett, s igen eredetinek... Hittünk abban, hogy nem mindennapi lesz, talán még meg is veszi a kormány. Dehogy vette ... Elküldtem, visszaküldték.”

Leveleiben is beszámol a neuilly-i „Nyirkos, bútorozatlan szobá”-ról, a „rosszul égő mécs”-ről, ahol „veszőséges munká”-val készült a falikárpit, amely végül – méltánytalan összeg ellenében az Iparművészeti Múzeum gyűjteményébe került, s nem sok idő múlva a milánói tűz martaléka lett. „Végtelen nagy veszteség ránk nézve ... Nem hiszem, hogy még egy ilyet csinálhatok ebben az életben. Szegény Lazarine mily nagy munkát fejtett ki a hímezésnél ... éjjel, nappal.”<sup>8</sup>

A hivatalos körök meg nem értése, a kierőszakolt vásárlás,<sup>9</sup> s végül a kárbavesztett nagy fáradság valószínű okai annak, hogy a másik terv hosszú időre kiesett Rippl-Rónai érdeklődési köréből, miközben pedig „applikációs” munkái, köztük falikárpitok és más célú hímezések rendre készültek Párizsban, s 1900-tól Magyarországon.

Először 1908-ban találkoztunk a *Krisztus születése és halála* falikárpittal. A Magyar Iparművészet közli a befejezett falikárpit színes reprodukcióját, s ha más adatot nem is, annyit közlétesz, hogy az a Székesfővárosi Iparrajziskola szövőtanműhelyében készült.<sup>10</sup> – Elgondolkodtató, hogy Rippl-Rónai egy működését alig megkezdett iskolai tanműhelyre bízta régi terve kivitelezését, hiszen az Iparrajziskola szövőtanműhelyét 1906-ban létesítették. A mű párdarabjának sorsa elég magyarázat lehet arra, hogy miért nem Lazarine vállalkozott a munkára. Hogy hímzés helyett szövésre került sor, s hogy épp az Iparrajziskola műhelyében, arra Rippl-Rónainak Lakatos Arthurral való munkakapcsolatában keressük a választ. Az iskola tanári testületének állandó tagjain kívül 1906 és 1908 között „Lakatos Arthur óradíjas tanár tanította a szövőipari szakrajzot ... és felügyelt a tanműhelyben készült művészi szövött termékek kivitelére.”<sup>11</sup> Lakatos Arthurral ez időben Rippl-Rónai mint a Műhely művésztársulás elnöke együtt dolgozott.<sup>12</sup> Jogosnak látszik az elképzelés, hogy Lakatos Arthur az iskola műhelyéből kikerülő munkák művészi színvonalát emelni kívánva megnyerte Rippl-Rónait, s ő szívesen átengedte régi tervét. Az sem lehetetlen, hogy Rippl-Rónai gondolt arra, részt vesz e munkájával az 1908-ban Budapesten rendezett egyházművészeti kiállításon.<sup>13</sup> Ehelyett azonban a falikárpitnak 1910-ben egy másik kiállításon való bemutatásáról olvashatunk híradást a Magyar Iparművészet folyóiratban. A lap arról tudósít, hogy a Székesfővárosi Iparrajziskola épületében kiállítás mutatja be a szövőipari tanműhelybe elkészült munkákat, s utal arra, hogy az akkor alig néhány éve működő tanműhelyben már komoly művészi értékek is születtek. Külön kiemeli a Rippl-Rónai terve alapján szőtt falikárpitot.<sup>14</sup>

1923-ban, a Velencében rendezett egyházművészeti kiállításon sikerrel szereplő magyar alkotások között ott van a *Krisztus születése és halála* falikárpit. Rippl-Rónai 1928-ban megrendezett emlékkiállításán ugyancsak szerepel a mű, a centenáris kiállítás alkalmával, 1961-ben azonban csak a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményében őrzött terve képviselte azt.

A hosszú időn át elveszettnek hitt, s most ismét meglelt falikárpit vizsgálata nemcsak a vele kapcsolatos tévedések korrigálását teszi lehetővé, hanem értékeinek reális felmérését is. Nem közömbös az sem, hogy fény derül Rippl-Rónai alkotó módszerére egy, a készülés valamennyi fontos fázisában jól dokumentált falikárpit vizsgálata során.

A *Krisztus születése és halála* falikárpit, noha témájával egyedül áll a művész oeuvre-jében, igen jellemző alkotás. Vallásos téma összesen ez egyszer foglalkoztatta Rippl-Rónait, ami annál szembetűnőbb, mivel a Nabis csoport tagjai közül ketten is, Denis és Sérusier a misztikus katolicizmus talaján állva alkották meg életművüket. A csoporthoz való tartozás évtizednél hosszabb időre határozta meg Rippl-Rónai munkásságát – a szemlélet és a fogalmazásmód terén. A téma tekintetében azonban független maradt.<sup>15</sup> „Az intim életből merítem témáimat, mert ezt az életmódot szeretem és respektálok. Megfestendő tárgyait kifogyhatatlanok, mert minden érdekel, ami körülvesz ...”<sup>16</sup>

Rippl-Rónai fent idézett vallomása teljes munkásságára érvényes. A mindennapi élet realitása nemcsak festményei számára jelent témát, jelen van falikárpitjain is, sőt emelkedettebb, szimbolikus tartalmat kísér, illetve közvetít. A *Krisztus születése és halála* falikárpit alsó sávjában is szembetűnő az oeuvre-nek ez a jellemvonása. A háromkirályok hódolatának környezete szegény parasztemberek otthona. S a modell sokkal in-

kább breton intérieur, mintsem magyar parasztház belseje. A Biblia istállóban született Kisdedéhez nagyon illet ez a környezet.<sup>17</sup>

A három részre osztott képfelület voltaképpen egyetlen tér. Rippl-Rónai kedvvel sorolja fel az egyszerű rajzú bútorokat, használati tárgyakat. A még Franciaországban letkezett terven Mária és gyermeke fejét hangsúlyos glória övezi, a sok évvel később, Magyarországon készült karton alkotója a francia művésztsáaktól térben és időben eltávolodva e motívumnak már nem tulajdonít fontos szerepet.

A Kálvária-kompozíció környezete is szelíd, emberi léptékű. Élénk kontrasztot képez a drámai eseménnyel, s e kontrasztot csak hangsúlyozza a figurákkal egyenlő képi értékűvé tett vegetáció.

A tervtől a kartonon át a kész műig hosszú az út. A lendületes rajzú, közvetlen hangú, az emberi érzelemkitörést szuggesztívan ábrázoló terv szükségszerűen válik merevebbé, s kissé szárazabb a szövési munka alapjául szolgáló kartonon (83. kép), s így előbbi értékeit más szépségek váltják fel (82. kép). A legszembetűnőbb változás a kompozícióban mutatkozik. A keresztfa vízszintes ága a terven a képmező felső szegélyével hegyesszöget zár be. Ferde vonala termélységet idéz. Fölötte az égbolt széles sávja perspektívát ad a dombos tájnak. A kartonon, illetve a falikárpiton a kereszt vízszintes ága közelebb kerül a képszegélyhez, ferdesége alig érzékelhető, s az égbolt jelzésére nem marad csak keskeny csík, így teljesen megszűnik a térrillúzió. Ezt a célt szolgálja a másik kompozíciós változtatás, a jelenet növényi keretbe foglalása: az előtéri dús lombú cserjék, a János evangélista álló alakja mellé a falikárpit jobb szélére elhelyezett fa a síkszerűség mind tökéletesebbé tételének eszközei.

Az alsó képsáv ugyan tartalmaz utalásokat a perspektívára, a figurák egymásmögöttsége, a nyíló kertkapu, a mögötte feltűnő fa ágai azonban még nagy képfelület esetén sem adnának a falikárpitával ellentétes karaktert a kompozíciónak. A motívumok olyan tömegét sorakoztatja fel itt a művész, hogy a formák sűrűsége az egymásmögöttséget egymásmellettiséggé változtatja. Ehhez járul még a keskeny képmező, amely az alsó sávot első tekintetre nem részleteiben láttatja, hanem azt szinte a Kálvária-kompozíció dekoratív szegélyének tünteti fel.

A *Krisztus születése és halála* falikárpit gyapjúfonallal, szumák technikával szőtt alkotás. Az elkészülte óta eltelt 73 év természetesen nem múlt el fölötte nyomtalanul. A modern kor színes fonalai már nem növényi festékektől nyerik színeiket, a szintetikus festékanyag kevésbé időtálló, könnyebben fakul. A falikárpit fénynek kitett oldala halványult a hátoldal eleve ennéb színeihez képest. Az idő azonban csak változtatott a mű színhangulatán, de nem rontotta azt. Az eredetileg is finom pasztellszínekből épülő kompozíciót ma halvány, szürkészöld fátyol borítja. A kék összetevők, mint legérzékenyebbek, elhalványultak, s finom, zöld színárnyalatoknak adták át helyüket, a motívumok élénklila kontúrja pirossá vált, a térdelő király szép lila köpenye halványrózsaszínné.

Talán az eredetileg hímzés számára készült terv, talán a kor divatja hozta, hogy a keresztfa erezetére, vagy az alsó sáv kerítésbordáira utaló függőleges rovátkák nem szövétt, hanem festett elemei a kompozíciónak. Rippl-Rónaitól, de a kortól sem volt idegen a megszöött felület utólagos festése. Az eljárás előre eltervezett volta egyébként is nyilvánvaló, mivel abban bizonyosak lehetünk, hogy a kézműves munkáját a legapróbb részletekig maga a művész irányította, akinek ezzel kapcsolatos elveit alkotásain kívül

írásai is igazolják: „Csak a művész urak ne röstelkedjenek fölgürkőzni és a munkásruhát magukra venni, és naphosszat ellenőrizni (és beledolgozni) – az ártizánok kezébe adott – műveiket!! Mondhatom tapasztalatból, hogy majdnem össze kell házasodni az ártisznak az ártizánnal – okvetlenül meg kell egymást jól érteniök, ha szép és összhangzatos dolgot akarnak teremteni!”<sup>18</sup>

Az iparművészet lehetőségei Rippl-Rónait széles skálán foglalkoztatták. Mai szemmel nézve is igen egészséges elveket vallott az alkalmazott művészetek szerepéről, fontosságáról, a tervezők felelősségéről. Álláspontja itthon csak kevesekével egyezett. Rippl-Rónai festőként, bútor-, kerámia-, üveg- és falikárpit tervezőként egyforma művészi hevülettel, sőt egyforma becsvágygal dolgozott. Ebben az időben az elméleti szakemberek közül Lyka Károly volt az, aki előadásaiban, írásaiban képzőművész és iparművész megkülönböztetésével szemben állást foglalt, s hangsúlyozta a művészi szellem, a források és a cél azonosságát. Ugyanő volt, aki leírta: „Egyik fontos ismertetőjele az igazi művészetnek, hogy lelke, képzelete, akarata egységes.”<sup>19</sup> Lyka Károly megállapítása kortrásai közül leginkább Rippl-Rónaira illik, akinek munkásságában az egyik legszebb példa erre a *Krisztus születése és halála* falikárpit. Művész és kézműves teljes munkájának összefonódása szükséges ahhoz, hogy tevékenységük igazán eredményes legyen. Ugyanilyen szorosan függ össze falikárpitunkon a nemes kézműves munka a művészi gondolattal: nem pusztán közvetít, hanem annak szerves részét képezi. Így a mű nem egyszerűen iparművészeti technikával kivitelezett síkdekoráció, hanem magasrendű szellemi tartalommal bíró művészi alkotás.

#### JEGYZETEK

1. Rippl-Rónai levele Ödön testvérének, Neuilly, 1895. jún. 2.
2. A Párttörténeti Intézet zárolt anyagként kezelt letétéből.
3. Rippl-Rónai emlékezései. Nyugat kiadása, 1911. 93.
4. Párizs, Mars-mezei Szalon.
5. KESERŰ K.: Táblakép és építészeti dekoráció Rippl-Rónai művészetében. Építés-Építészettudomány V. köt. 3–4. szám, 579.
6. Rippl-Rónai saját későbbi visszaemlékezése szerint, lásd BERNÁTH M.: Rippl-Rónai József. Bp., 1976. 37–38.
7. PEWNY, D.: Rippl-Rónai József, Bp., 1940. (Doktori disszertáció); GENTHON I.: Rippl-Rónai József. Bp., 1958.
8. Rippl-Rónai József levele Ödön testvérének, 1906. aug. 15.
9. Rippl-Rónai Józsefnek Radisics Jenővel, az Iparművészeti Múzeum igazgatójával való levélváltása, 1897. IVÁNFYNE BALOGH S. tanulmányában közölve: Művészettörténeti Értesítő. 1963, 2–3. szám, 175.
10. Magyar Iparművészet XI. évf. VII. emlékléte, 1908.
11. „Az iparrajziskola igazgatójának előterjesztése a Tek. Tanács a 142.637/906–7. számú határozatával az iparrajziskola női munkateremmel kapcsolatos szövőipari tanműhely létesítését elhatározta... E tanműhelynek most kialakulófélben levő szervezete szerinti célja a szőnyegszövés különböző technikáinak ismertetése, a háziiparszerűleg űzhető szövés terjesztése és a tanműhelyben készített szőnyegek gyakorlati értékesítése. A tanműhely tanulói két csoportba oszlanak... A munkástanulók a műhelyt folytonos működésben tartják, és lehetővé teszik, hogy a különböző szőnyegszövési technikák, a szövés legkülönbözőbb stádiumaiban bemutathatók legyenek... A műhely berendezése alkalmával már az év elején vettünk fel 15 munkástanulót...” Székesfővárosi Iparrajziskola 1906–1907 iskolaévi Értesítője. Bp., 1907.

12. Építő Ipar 1908. 32. évf. szám, 102; Az Uránia műkereskedésben rendezett Műhely-lakásművészeti kiállítások megjelent katalógusai, 1908. március, 1908. december.

13. Az egyházművészeti kiállításon a Műhely csakugyan szerepelt egy kis kápolna teljes berendezésével, Rippl-Rónai Krisztus születése és halála falikárpitját azonban nem mutatták be.

14. „A Székesfővárosi Iparrajziskola szövőipari tanműhelye az intézet helyiségeiben szőnyegkiállítást rendezett (márc. 19.–ápr. 5.). A különböző technikai eljárással készült csomózott és szövött szőnyegek, továbbá gobelinok, szövött tarsolyok stb. ... a tanítás sokoldalúságáról és a bemutatott tárgyak technikai jóságáról tesznek tanúságot. Művészi értékénél fogva különösen kiválik köztük Rippl-Rónai tervei nyomán készült egyik finom színhangulatú gobelin... Noha az iparrajziskola műhelyei még alig estek túl a kísérletezés időszakán, megállapítható, hogy immár a technikai kivitel kiválósága mellett a művészi szempontok intenzív érvényesülése is lehetővé válik.” Magyar Iparművészet 1910. XIII. évf. 129.

15. Rippl-Rónaival kapcsolatban oly sokat hangoztatott francia hatás, a Nabis csoport bizonyos tagjaihoz való igazodás, a *Krisztus születése és halála* falikárpit esetében ellenkező irányban is érvényes. Gauguin festményének kompozíciója csakugyan követőre talált a Pont-Aven-i festők körében. Rippl-Rónai művében is felfedezhetők a hatás nyomai. Még közelebb áll azonban a falikárpit kompozíciója M. Denis *Keresztlevétel* című festményéhez, ha annak fontosabb kompozíciós alkotóelemeit tekintjük. M. Denis képe azonban 1901-ben keletkezett, egy évvel azután, hogy Rippl-Rónai végleg letelepedett Magyarországon. – Egy nem kivitelezett hímnézsterv ilyen érvényű és távú hatásának feltételezése nyilván túlzás, mégis megjegyezzük, hogy M. Denis az 1910-es évek végén az általa berendezett Saint-Germain-en-Laye-i kápolna főoltár mögötti üvegablakát Rippl-Rónai falikárpitjához hasonló ikonográfiai rend szerint komponálta meg, annyi különbséggel, hogy a felső régió nagy Kálváriája és az első sáv Királyok imádása jelenet között az Utolsó vacsora témája is szerepel.

16. Rippl-Rónai művészi hitvallása. MALONYAI D.: A fiatalok. Bp., 1906.

17. „Il est trop vrai que la misère était telle dans certaines contrées de l'intérieur que l'on trouvait, même encore au XIX<sup>e</sup> siècle, de ces pauvres chaumières où bêtes et gens n'étaient séparés que par une cloison percée d'ouvertures pour permettre aux humains de profiter de la chaleur animale.” *Brekilien, Yann: La vie quotidienne des paysans en Bretagne au XIX<sup>e</sup> siècle*. Hachette, Paris, 1966.

18. Rippl-Rónai József levele Radisics Jenőnek, az Iparművészeti Múzeum igazgatójának. 1898. Iparművészeti Múzeum Adattára 116/1898. I. M. ü.i. 3. levél. Közölte IVÁNFYNE BALOGH S.: Rippl-Rónai József iparművészeti elvei és iparművészeti tevékenysége kiadatlan levelei nyomán. I. Művészettörténeti Értesítő 1963. 2–3. szám 182.

19. LYKA K.: A képzőművészet és iparművészet határai. Bp., 1906.





## EGRY JÓZSEF VILÁGKÉPÉRŐL

„Ha valaki rá akar mutatni valamely művészet való értékére, szellemére, annak ismer-  
nie kell ennek a művészetnek a kiinduló pontját és motívumát, tárgyát, modelljét, sőt,  
még a mesterségbeli oldalát is” – írja Egrý Naplójában. Más szavakkal: ha nem tisztáz-  
zuk pontosan és határozottan az Egrý művészeti tevékenységét vezérlő világképet és  
eszmevilágot, nem lesz eléggé szabatos a róla szóló írás. S jöllehet Egrý Józsefről szóló  
monográfiámban sok az utalás e világkép összetevőire – ebben a születése századik év-  
fordulója alkalmából készült írásban megkísérlem a róla rajzolt képet árnyaltabbá ten-  
ni, világképének eszmetörténeti forrásait kitapintani.

„Valamikor – írja magáról Egrý – régi kezdő koromban főleg figurális dolgok érde-  
keltek (dekoratív impressziók), munkás világ, tárgyi történetek.” Ez a „valamikor”  
nagyjából a kezdetektől a tízes évek elejéig számítható: Egrý példaképe ekkor Millet és  
főleg Meunier; ő maga is oly módon alkot, ahogy Fülep Lajos írta Meunier-ről:  
„... az úgynevezett szocializmus anyagához száll le, a munkás életébe, de tisztára a mű-  
vészi konstatálás jegyében ... A differencia specifikája pedig ennek a művészetnek a  
munka öntudata, a munka testi és lelki folyamatának a megnyilatkozása...”<sup>1</sup> Nem  
szorul bővebb magyarázatra, hogy Egrý indulásakor, s még utána is jó ideig azt a vilá-  
got festette, azt mutatta be, amit gyerekefjével és fiatalon megélt: tehetsége ebből az él-  
ményvilágból táplálkozott, szinte kizárólagos forrásból. Ebből magyarázhatók az első  
évek képeinek, rajzainak témavilága: menhely előtt, kislány babával, hamiskártyások,  
verekedő suhancok, tájképek és főként az önarcképek sora. S jöllehet a század első  
éveiben viszonylag széles körű progresszív fellendülés zajlott, Egrý a maga külön útját  
járta. Míg a kortársak zöme Cézanne hatása alatt a térbeliség, a mélység problémáit ku-  
tatta, Genthon szavaival „a tárgyak testiségét kívánta kompozícióba fogni”, Egrý sík-  
szerű hatású, kontúros képein a munkások és az elesettek életét örököltette meg. Sem-  
miképpen sem volt ínyére a nagybányaiak látásmódja – emiatt kényszerült a főiskola  
odahagyására is. S jöllehet az 1908-as, 1909-es években őt is meglegyintette a kiábrán-  
dulás szele – ekkor keletkeztek édenkertvonzalmat mutató alkotásai –, hamarosan is-  
mét visszatért a szociális témákhoz. Ebben az időben élet és művészet eggyé vált műve-  
in: ezért sikerült megtalálnia a formálást eszmeileg elősegítő szerkezetet. Ezeken a ké-  
peken Egrý saját világát emelte a monumentalitás rangjára.

Ez az egység azonban a külső tényezők hatására hamarosan felbomlott: Egrýnek új

rendező elvre volt szüksége. Ekkor módosult és formálódott ki Egry világképe. A Művészházhoz csatlakozva, művészekkel – mégpedig nem csak és nem is elsősorban festőkkel, bár azokkal is, így Nagy Istvánnal, Nemes Lampérth Józseffel –, hanem színházi emberekkel, kritikusokkal, zenészekkel barátkozva hatottak rá ennek az időszaknak a szellemi mozgalmi. Tudunk arról, hogy ismerte Adyt – ennek személyes hatásáról azonban nincs tudomásunk, valószínű azonban, hogy versei és írásai hatottak Egryre. A kritikus Keszler Józseffel való barátsága, a sokoldalúan művelt, de elsősorban a színház világát kedvelő, maga is műkedvelő Fincicky Idával való mély kapcsolata, a néprajztudós és zenész Lajtha Lászlóval való ismeretsége a nem túl alapos szabadegyetemi képzés után szélesebb körűen járultak hozzá Egry kiműveléséhez. Nem tudható, mennyire érintette őt a megalakuló Nyugat friss szellemi levegője, látogatta-e a Tháliatársaság előadásait, vagy éppen a Társadalomtudományi Társaság vagy a Galilei-kör tagjainak a radikalizmusa mennyire hatott rá. S jöllehet Egry nem tartozott a Négyesy-seminárium hallgatóközönsége közé, a szellemi áramlatoknak abban a sokszínű kavargásában élt és mozgott, melyet Kosztolányi így mutat be: „Kürtökalapos világfiak jönnek ide ... tolsztojánusok, akik Krisztus-szakállt, hátraférsült nagy haját viselnek ... piros nyakkendő szocialisták, akiknek a.Marseillaise még forradalmi dal, szelid növényevők és teozófusok, akik esténként Schmitt Jenőt hallgatják, komor és titokzatos materialisták, akik angol pipát szívnak, Herbert Spencer nevét úgy ejtik ki a kongó, homályos folyosókon, mint világfelforgató jelszót.”<sup>2</sup> Ennek a szemináriumnak a költő-nemzedékéből nőttek ki a század első évtizedében jelentkező avantgarde irányzatok képviselői: művészeti forradalmuk alapélménye, vezérelve a világ megmagyarázhatatlanságának, kifejezhetetlenségének élménye volt, s a műalkotásban, mely nem képe a világnak, hanem jelképe, e megformálhatatlan formába öntésével foglalkoztak. Ez a magatartás idegen volt Egry számára, ez az út járhatatlan az ő részére. De hatott rá a század eleji Nietzsche-kultusz. Hogy ez Schmitt Jenő Henrik hatására és közvetítésével történt-e, vagy mások – akár Ady vagy Babits hatására, ma már nem követhető nyomon. Az azonban kétségtelen, hogy Egry is azok közé tartozott, akik ismerték Schmitt filozófiai tanításait. 1924-ben Németh Antalhoz intézett levelében így írt: „Ami pedig könyveim, olvasmányaim (íróim) illeti. Magyarok közül szeretem Csokonait, Petőfit, Adyt, Madáchot, Gárdonyit, Schmitt J.H.-t, Babitsot és Móriczot. Idegenek közül Anatole France-ot, P. J. Jouve-ot, Gorkij Maximot, Nietzschét, Dosztojevszkijt, muzsikában Bartókot, Kodályt, Debussyt és Beethovent.” Ezek közül háromról szeretnék szót ejteni: Schmitt Jenő Henrikről, Nietzschéről és Dosztojevszkijről, mint akik fontos szerepet játszhattak Egry világképének kifformálódásában.

Ki is volt a mára meglehetősen elfeledett Schmitt Jenő Henrik és mit tanított? Gnosztikus filozófus, Tolsztoj hazai követője, tanainak népszerűsítője, aki az 1890-es évek második felében megjelent társadalombölcseleti értekezéseiben olyan társadalmi rend ideálját rajzolta fel, amely nem a csoport- és osztályérdek erőszakuralmán alapszik, hanem az emberek öntudatos összeműködésének az eredménye. Ismeretelmélete és vallásfilozófiája mind erősebben a gnoszticizmushoz vezették, János evangéliumának Világosság, Logosz és Élet tanáig nyúlt vissza, erre alapozta az őskeresztények életére hasonlító önismeret-szeretet-istenismeret kommunisztikus elméletét. A század elején jelent meg „Tolsztoj, Nietzsche, Ibsen” című nagy hatású könyve, az 1911 decemberében tartott három előadása pedig „Művészet, Etikai élet, Szerelem” címmel 1917-

ben, egy évvel a halála után jelent meg. „Művészet” című előadásában többi közt kifejtette – s ezek a gondolatok, úgy gondolom, igen lényegesek Egyri világképe, s így pályája alakulásának szempontjából –, hogy „amidőn a művészet lényegét kutatjuk, vissza kell térnünk a kultúra ősforrásához, legprimitívebb alakjához...”, továbbá, hogy „... az ősalak, amelyből a művészet eredt, a religió. A religió ősfarmája a nagy természet szemléletéből keletkezik...” Majd így folytatja: „... az ember ... a határtalant, a végtelent akarja képek formájában felfogni, a természet nagy jelenségei azok, melyek a legalkalmasabbak arra, hogy az emberben saját ... végtelenségének tudatát fölébreszték; a nagy természet jelenségei közül pedig a napnak mindent betöltő világossága, a tenger mérhetetlensége, a levegő, a csillagos ég mélysége azok a jelenségek, amelyek mindenkifölött megragadják a lelkét és ébresztik fantáziáját. Azonban az ember ebben a határtalanban voltaképpen nem a kültermészet formáját, hanem önmagát látja és keresi...”<sup>3</sup> Schmitt Jenő Henrik tanai – mint az előbbi Kosztolányi-idézet is tanúsítja – igen széles körben terjedtek el a századelőn. Ezt bizonyítja Bori Imre is, aki a Hídban közzétett dolgozatában Schmittnek a fiatal Sinkó Ervinre gyakorolt hatását vizsgálja, s megállapítja: „Ha közvetlen forrásait nem is ismerte, a magyar szellemi élet levegőjében ott voltak akkoriban még Schmitt és bálványai (Tolsztoj, Nietzsche) eszméi.”<sup>4</sup>

A század eleji Nietzsche-kultusz a magyar szellemi élet egyik sajátos vonása. Schmitt szerint „korunkban három nagy alak úgyszólván koncentrikusan tör a mondott cél felé: Tolsztoj, Nietzsche és Ibsen. Mind a három azon fáradozik, hogy bemutassa az új embert, amely a földet, a nyomorúság völgyét majdan paradicsommá alakítja át.”<sup>5</sup> Nietzsche a kultúra kezdeti időszakába helyezi vissza hősét, Zarathustrát, s a végtelen szemléletét hirdeti, mert „minden embernek a hazája a végtelennek ez az éterje”. Mint fentebb említettem, nem állapítható meg, hogy Egyri Schmitt előadásain át ismerte-e meg – a könyve alapjául szolgáló előadásait Schmitt 1910 decemberében tartotta az Új Városháza dísztermében – vagy könyvén keresztül jutott-e el Nietzsche-hez, vagy mert „benne volt a kor levegőjében” s Adytól Babitsig és Juhász Gyuláig, a gödöllői művésztelep tagjaiig szinte mindenkire hatott; hiszen Lukács György is arról ír, hogy ő rá ugyan Ibsen hatott s rajta keresztül figyelt fel Kirkegaardra, de éppen emiatt számos kortársával összeütközésbe került, mert azok Nietzsche hatása alatt álltak. Megragadhatták Egyri fantáziáját az ilyen kitételek is: „Nietzsche az egyetemet, a szellemnek nagy tengerét világos életelevení színben, nem a hold halvány színében, hanem a nap ragyogásában akarja az emberiségnek bemutatni...”<sup>6</sup>

Kitüntetett szerepet játszik ebben az időben a magyar szellemi életben Dosztojevszkij: regényeinek alapvető intenciója a megváltás eszméje. Hatását felfokozta bizonyos mértékig az 1905-ös orosz forradalom is. Lukács írja: „... a nagy orosz írókat, elsősorban Dosztojevszkijt és Tolsztojt mint döntő forradalmi tényezőket építettem be világképembe, mely bár lassan, de mindinkább arra tolódott el, hogy az ember belső ábrázolása áll a kifejezetten társadalmi átalakulás gyújtópontjában...”<sup>7</sup> Fülep Lajos is arról ír, hogy „... Dosztojevszkij hirdeti, hogy a szellemileg és erkölcsileg végképp megromlott Európát az orosz muzsik fogja megváltani”<sup>8</sup>, s kiemeli, hogy Dosztojevszkij regényeiben milyen gazdag a nép belső vallásos életének és megváltó erejének a rajza.

Ezek a gondolatok előbb egyfajta messianisztikus magatartás felé vonzották Egyrit: ez egyáltalán nem volt idegen a századelő művészei között. Ennek jelét láthatjuk Egyri 1912-ben festett, lappangó, csupán reprodukcióból ismert Szimbólum című képén,

melyen a város fölötti hegyen a Megfeszített mellett áll alakja: Nietzsche és Schmitt egyaránt arra tanították, hogy a jeles személyiségnek prófétai elkötelezettsége van az emberiséggel szemben. Ez volt egyébként Ady hitvallása is, akiről Szabó Miklós mondja, hogy „a próféta attitűd, a ’magyar messiás’ szerep lehetőséget adott arra, hogy énjét az életteli konkrétság elvesztése nélkül mítosszá emelje és szintézisbe hozza a progresszió művészi és politikai frontjain betöltött szerepet.”<sup>9</sup> Valami ilyesféle munkált Egryben is, aki kiábrándultságában a munkásság felemelése helyett a vélt nagyobb cél, az emberiség felemelése felé fordult, s ennek művészi kifejezésformáját kereste. Jóllehet magára maradván, mégis vállalja a tradíciót: a biblikus történeteket, jeleneteket a „szent” tó, a Balaton végtelen világába helyezte, a napsütötte tájban prófétált megváltásról, szabadságról, nemzeti jobblétről. A tízes évek „homályba burkolt gyötrődése” az évtized végére kitisztult. Ezt jelzi már az 1917-es Őnarckép is, majd még inkább a Keszthelyen keletkezett első Krisztus-képek; s ebben a kontextusban új megvilágítást nyer a Vörös igazság című kép is. Ezek a gondolatai öltöttek testet olyan mondásai-ban, mint „Hit nélkül művészet bajosan jön létre. A művészetnek ez a szülőanyja.”, vagy „A komoly szép művek szeretete isten szeretete is”, „Szabadság, művészet iker-testvérek. Az uralom és szolgátság elválaszthatatlanok.” Lassan egy kvázi-vallás formálódott ki benne, melyben döntő szerepet játszott a Balaton, „a természetnek ez az örömkönnye”. Ennek a vallásnak ő maga a prófétája, az igehirdetője, elvonultan élve a világtól, az „igazi népit” keresve, s azt megtalálni véلve az általa őskommunisztikus viszonyok közt látott pásztorok és halászok világában. „A religió ősfarmája a nagy természet szemléletéből keletkezik” – tanította Schmitt Jenő Henrik. „Különösen a Balaton kötött magához” – vallotta Egry. „Új tanulmányokhoz fogtam a Balaton sajátos atmoszférája hatása alatt. Évekig kerestem, dolgoztam, hogy kifejezésre juttassam azt a festői lényeket, ami ebben a balatoni világban megfogott és érdekelt.” Mi ez a festői lények? Egry ezt abban fogalmazza meg, hogy „...csak a Balatonnak vannak olyan jelenségei, tulajdonságai, ami máshol nincs ... ezek ... összefüggnek vonalaival, színével, fényével, levegőjével, mindenével”. De ezek csak formai megnyilvánulások, mint ahogy a másutt felsorolt „párás fények, horizonti eltolódások, délibábos jelenségek, színváltozások, színsejtetések – nyugtalan és nyugodt vonalak együttese – fényépítmények, csillag tükre, arany hídja stb.” is azok.

A lényeg abban rejlik, hogy a Balaton az ő számára a minden, az egyetemesség: mint Naplójában írja, „olyan szent, aminek mindenki imádója”, mert „láttam egy öreg parasztot, mikor belemártotta ujját a Balatonba és keresztet vetett magára”. „A Balaton vizében minden figura valami ünnepi megjelenésben magasztosul.” „A Balaton delejes.” S ezt az egyetemességet fejezi ki az ott megjelenő, az ősi közösségben látott figurákkal, a biblikus alakokkal, melyeket a fény sugárzó ereje szellemít át, emel a mindenség részévé. Ők a „nép” hivatott képviselői, velük azonosul, bennük éli meg a szociális felemelkedés nagy kalandját biblikus képein, majd pedig 1930 után született fénylátomásain. S szorosan ehhez kapcsolódik sajátos nemzeti jellege, a természethez kötődő festői nyelven való kinyilatkoztatása: emiatt sokszor oda is sorolták a posztnagybányaias látványpiktúra művelőinek sorába. Egry ebben is azonosult a tradícióval, s mégis, ezen belül maradván, a harmincas években olyan kvázi-absztrakt formanyelvet alakított ki magának a fény segítségével, mely egyedülálló és folytathatatlan a magyar piktúrában. Ezért mondhatta Egry, hogy nem a Balatont, hanem annak világát festi:

művészi szemléletében figura, fa, víz, ház és hegy egyaránt fényittassá magasztosult, át-szellemített, mert „a Balaton párák fényei átalakítják a reális formákat-tárgyakat. A távlatok, perspektívák szüntelenül változnak, alakulnak és a fények maguk is képi formát kapnak.” Másutt pedig így ír: „A Balaton szórja-pazarolja a külsőségét-romantikáját, de az igazi értékét ritkán mutatja meg még azoknak is, akiket talán ez az oldala is érdekel.” Egry Józsefnek „megmutatta” – pontosabban ez a Balaton-vallás egy új világ építőköve, cementje és foglalatja egyszerre. Ahogy Nagy László mondta: „Kömvé- se a világosságnak/síratja az elherdált világot/s fölépíti káprázatában.”

Egry leírta módszerét is, ahogy a természet látványától elvonatkoztatott: „Először a látottakat ismertté, az ismerteket tudottá, a tudottakat élménnyé, az élményeket magasztossá kell tennünk, hogy művészetet hozhassunk létre.” Vagy másutt: „Igyekeztem az idegen hatásokat legyőzni és a szép képcsináláson, szorgalmi munkákon felülemelkedni. Megtanultam a természetnek azt a nyelvét, melyet csak a csodálói, fanatikusai értenek – szóval, hogy magamhoz jussak, hónapokig foglalkoztam egy-egy érdekes jelenséggel, míg emlékbem teljesen fel nem szívódott vagy transzba nem estem.” Így ke- letkeztek csodás látomásai.

Ez tehát Egry József piktúrája: a természetbe oltott vízió egy áhított világról. „Aki belép a természetbe, az elveszti reális valóját” – mondotta. A valónak fénnel átitatott égi mását alkotta meg, olyan magától értetődő természetességgel, ahogy él és lélegzik az ember. Egyik méltatója mondta róla, hogy nem kívülről nézi a természetet: ő maga a fa, maga a természet – nem megfesti amit lát, hanem megéli. Ahogy írja magáról: „Hogy a festést mikor kezdtem, azt nem tudom, érzésem szerint mintha csak folytat- tam volna ezt, úgy mint a járást vagy beszélni tanulást, mivel kis gyermekkorom óta ez az egy volt, ami mindenek fölött érdekelt. Az ünnepi esetek számomra csak képpel kapcsolódhattak. Az ünnep, a templom, a múzeum egy volt számomra.” Vagy ahogy Kassáknak mondta: „Hát festek, mert ez az életem... S ha börtönbe zárnának minden eszköz nélkül, én akkor is festenék. Nem vászonra festenék és nem foglalnám keretbe, de magamban mindig festenék.”

Így lett a festés nem csupán önkifejezés, de egy fajta létezési forma is a magányá- ba visszavonult Egry számára, így vált belőle a Pictor, akinek művészete az emberi dráma, a szabadságvágy s tradícióhoz való ragaszkodásában a nemzeti lét megőrzésének magas szintű kifejezése. Magányossága – épp a kor sajátos viszonyai miatt – társadalmi töltést kapott: s ezt érzik ki képeiből ma is mindazok, akik szembe kerülnek alkotásai- val. Ezért van az, hogy művészetének – a költő szavaival – „nőttön nő tiszta fénye, / amint időben s térben távozik”.

Amikor pedig 1945 után radikális korszakváltás következett be, ember–művész– és vállalt szerep szívszorogató konfliktusának lehettünk tanúi, mert át kellett élnie, hogy a valóságban mennyire másként oldódnak meg a kérdések, mint azt ő elképzelte. Ezért írta Naplójában 1947-ben: „Az nem szociális megoldás, hogy kicseréljük a javak élvezőit. Vagy hogy elosszuk apróra a javakat hozó birtoktermékeket úgy, hogy se az egyén, se az állam létét, boldogulását nem biztosítja, erősödését nem szolgálja.” Vagy másutt: „A tömeguralom elnyomja, akár az erdő a virágot, az egyéni felülemelkedő ér- téket s művészetet.” Az ősi természeti világba álmódott létezést elsodorták az esemé- nyek, s a forgatagos változások rapiditását a súlyosan beteg Pictor már nem tudta, de nem is akarta követni. Az ő életműve a század első felének terméke: munkásképei,

majd fényittas prófétai víziói beszélnek egy jobb világról, melynek eljöttét azonban ő maga már nem tudta felmérni.

#### JEGYZETEK

1. FÜLEP L.: A művészet forradalmától a nagy forradalomig. Magvető, Bp., 1974. 381.
  2. KOSZTOLÁNYI D.: Négyesy László. In: Írók, festők, tudósok II. Szépirodalmi, Bp., 1958. 310
  3. SCHMITT J.: Művészet, Etikai élet, Szerelem. Migray J. előszavával és bevezetésével. Táltos kiadása, Bp., 1917. 44.
  4. BORI I.: Schmitt J. H.-ról. Híd, 1981. 5. sz.
  5. SCHMITT J. H.: Tolsztoj, Ibsen, Nietzsche. Három előadás. Nagel Ottó kiadása, é. n. 27.
  6. Uo.
  7. LUKÁCS Gy.: Curriculum vitae. Magvető, 1982. 384.
  8. FÜLEP L.: Ami hiányzik a magyar irodalomból. In: i. m. 170.
  9. Magyarország története VII., 1890–1918, II. k., Akadémiai, Bp., 1978. 998.
- A nem jelölt idézetek Egy József naplójából származnak.

## A KÉT VILÁGHÁBORÚ KÖZÖTTI MAGYAR ÉPÍTÉSZET TENDENCIA-VÁLTÁSAI \*

Ritkán vagyunk olyan kényelmes helyzetben, mint amikor a két világháború közötti építészet – különösen a magyar építészet – korszakhatárait kívánjuk meghúzni. A történelem által kijelölt határok az építészetre is alkalmazhatók, a nemzetközi szakirodalom él is e kifejezésekkel (midwar period, Zwischenkriegszeit). Ha a képzőművészet területén a háborún áthúzódó, utána tovább élő irányzatok kérdésessé is tehetik a korszak határának a történetiével azonos helyen való meghúzását, a magyar építészet esetében nem merül fel a kétely. A két háború közötti építészetet annak ellenére, hogy előzményei a századelőn gyökereznek, éles cezúra választja el a megelőző időszaktól. A szakadék mélyebb, mint azt a háború okozta, Európa-szerte általános építési szünet önmagában indokolná. A háború kiváltotta sokkal ennél megrázóbb volt. A történetek után az *építést sem* lehetett ott folytatni, ahol az abbamaradt.

A háborút megelőző évtizedben feltűnő új tendenciák: a szecesszió személyiségkultuszával szemben a megerősödő szociális érzés (amelynek építészeti megnyilvánulásai az első kislakásos telepek)<sup>1</sup>, a szertelenség reakciójaként megjelenő klasszicizáló tendenciák az ésszerűség előtérbe jutását mutatták.<sup>2</sup> A háború azonban a racionalizmus felől az irracionális irányába tolta el a súlypontot. A német expresszionista építészet ennek a válságnak legpregnánsabb megnyilvánulása volt.<sup>3</sup> Az évtized közepére az európai építészet visszatért a racionalizmus mezsgyéjére. Az utópiák helyét elfoglalták a gyakorlati feladatok. A Bauhausban az első korszakot szimbolizáló „a szocializmus katedrálisá”-nak szerepét 1923-ban átvette Gropius új jelmondata: „a művészet és a technika az új egység”. Bruno Taut a „Stadtkrone” (1919) és az „Alpine Architektur” (1919) ideálterveitől visszatért a kislakás, sőt a kislakásos nagytelep (Grossiedlung Berlin Britz, 1925–31) tervezéséhez. Fokozódó lendülettel folytak a bécsi „Gemeindehaus” építkezések, és Hollandiától kezdve Németországon át Európa-szerte egyre szaporodtak a kislakásos lakótelepek, hogy a húszas évek legjellemzőbb, szinte jelképek is tekinthető építészeti produktumaivá váljanak.<sup>4</sup>

Magyarországon a speciális történeti körülmények miatt a szakadék még mélyebb, mint Európa más országaiban. Az 1918–1919-es forradalmakat követő ellenforradalom a neokonzervativizmus uralmát hozta magával és tette általánossá a húszas évekre.

\*Az ICOMOS nemzetközi kollokviumán 1982. június 25-én Kecskeméten elhangzott előadás.



Mindaz, ami a környező vagy távolabbi országokban: Csehszlovákiában, Ausztriában, a Szovjetunióban, Németországban vagy Hollandiában történt olyan messze volt ekkor Magyarországtól, hogy hatását csak az évtized végére érezte. Itt akkor az ellenreformációra visszautaló klebelsbergi neobarokk ideológiának a wälderi neobarokk építészet volt adekvát kifejezője.

A háborút követő másfél évtized Európa-szerte a demokrácia, sőt sokfelé a szociáldemokrácia kora. Hangsúlyozott cél a társadalmi egyenlőtlenségek csökkentése, az alsóbb néposztályok életnívójának emelése. Ezeknek az elveknek építészeti vetülete, hogy a szociáldemokrata kormányzatok alatt – Németországban, Hollandiában és Bécsben – a lakásépítés, pontosabban fogalmazva a kislakásépítés, került az előtérbe és lett egy időre az elsőrendű építészeti feladat. (A diktatúrák, a totalitárius rendszerek a harmincas évektől kezdve majd az építészeti reprezentációt igénylik és támogatják, az építészet szociális feladatainak egyidejű háttérbe szorítása mellett.)

A húszas évek Magyarországa még szándékában sem demokratikus, hangsúlyozottan nem az! Itt a munkáslakás-építés nem lehetett központi feladat, holott az igény feszítően nagy volt. A háborút megelőző időszak szélsőségesen polarizált lakásállománya egyre kevésbé volt megfelelő az ország rohamos elszegényedése következtében szintén elszegényedő és egyre szaporodó alsó középosztálynak, amelynek létszáma a trianoni békeszerződés következtében elcsatolt területekről az anyaországba menekültekkel még tovább nőtt. Az alsó néprétegek – munkások és napszámosok – ekkor még megelégedtek volna a szerény igényű szoba-konyhás lakásokkal is, de ezekből sem volt elég. Az állam és a főváros azonban főleg szükséglakásokat építtetett. Az ideiglenesnek szánt háborús barakk-kórházakat alakították át lakásnak alig nevezhető szállásokká. A húszas évek budapesti kislakásépítési akciója kis méretű és főleg kis igényű volt, akár a tízes évek eleji, oly jelentős, hasonló célú akcióval, akár az egykorú bécsi vagy németországi építkezésekkel vetjük össze, és semminemű új koncepció kialakítására sem adott lehetőséget.<sup>5</sup>

Épült ebben az időben – ezzel szemben – több tucat templom. A neokonzervatív ideológia, a századforduló liberalizmussal összekapcsolt szabadgondolkodásának ellen-súlyozására, a széles tömegeknek a szocialista eszmék helyett adandó eszmei bázis céljából, a megelőzőknél sokkal nagyobb hangsúlyt helyezett a vallásra.<sup>6</sup> Ennek az ideológiai álláspontnak közvetlen következménye volt, hogy a húszas években, amikor Magyarországon az építési tevékenység viszonylag kicsi volt, a legtöbb pénzt a templomok építésére fordították.<sup>7</sup> Petrovác Gyula és Fábián Gáspár templomai egy önmagát túl-élt nyelv közlésképtelenségét bizonyítják.<sup>8</sup> Lényegét tekintve alig jobb Lechner Jenő Rezső téri temploma, amely idegen a mester sajátos, teljesen más irányú, más elveken alapuló, egyéni mondanivalót hordozó historizmusától. Foerk Ernő szegedi Fogadalmi temploma, amelynek építése még a háború előtt kezdődött, de csak a húszas évek végén fejeződött be, szintén vitatható értékű architektúra. Az szolgál mentiségére, hogy okot és lehetőséget adott a húszas évek legjelentősebb magyar építészeti alkotásának, a Rerrich Béla által tervezett Dóm térnek a kialakítására.

A szegedi Dóm tér a húszas évek magyar építészetének – egyben a klebelsbergi kultúrpolitikának is reprezentatív alkotása. Funkcióját az adta, hogy a Kolozsvárról áttelepített egyetemnek és a csanádi püspökségnek kellett új otthont teremteni, és ezt a feladatot reprezentatív tér alkotására is fel lehetett használni. A teret körülvevő épüle-

tek földszinti árkádjai alatt egyidejűleg jelképes magyar pantheont is létesítettek jelesebb hazánkfiainak emelt emlékművekkel. Rerrich épületegyüttese nem hagyománytagadó, de nem is kapcsolódik konkrét előképekhez. Nem igazán historikus ugyan, de megformálásában nem helyez hangsúlyt magyarságára sem. Mértéktartóan korszerű és európai.<sup>9</sup>

Az egyházi építészetnek a lélektelen historizmusba való visszasüllyedése azért annyira szembeötlő, mert a háborút megelőző években igen jelentős kezdeményezések történtek e téren is. [Pl. Medgyasszay István r. k. temploma Ráosmulyadon (1909), Árkay Aladár budapesti Gorkij-fasori ref. temploma (1913), vagy a Löffler fivérek budapesti Kazinczy utcai zsinagógája (1913).] A húszas években talán egyetlen invenciózus templom épült – Árkay győr-gyárvárosi temploma, de ez sem közelítette meg a mester korábbi műveinek kvalitását.

XI. Pius pápának – az egyházi művészet korszerűsítését célzó – 1927-es enciklikája hatására 1929-ben megalakult Egyházművészeti Hivatal működése hozott e téren kedvező változást. Egymás után épültek fel Árkay Bertalan városmajori temploma (1932),<sup>10</sup> Kotsis István balatonboglári kápolnája (1933),<sup>11</sup> majd a Rimanóczy Gyula által tervezett pasaréti ferences templom (1933) és Weichinger Károly pécsi pálos temploma (1934) teljesen új hangot hozva nemcsak az egyházi, hanem általában a magyarországi monumentális építészet terén. Nem mondhatni, hogy azonnal osztatlan sikert arattak a közönség körében. Annak ellenére, hogy ezek a templomok a legfőbb egyházi fórumok támogatásával épültek, a sajtó mégis több alkalommal bolsevik építészetet emlegetett velük kapcsolatban.<sup>12</sup> A vihar azonban hamar elült, és a köztudat lassan elfogadta ezt a – Jajczay János szavaival élve – „belső szükségből fakadó irányt”.<sup>13</sup> A harmincas évek elejétől teret hódító egyházi művészeti irány, a Római iskola, határozottan szakított a megelőző évtizedre jellemző historizmussal, de nem kívánt szakítani a tradíciókkal. (Tartalmából következően nem is tehette azt!) A külsőségektől kívánt elszakadni, és lelki tartalmak felé törekedett. Példaképének a kora középkori építészet puritánságát tekintette és formailag is ahhoz kötődött leginkább. Előszeretettel építkezett tiszta kubusos tömegekből, de gyakran oldotta azok merevségét félkör-záródású nyílásokkal és árkádokkal. Az új templomok már nagyrészt vasbetonból épültek és nem is kendőzték, sőt inkább hangsúlyozták az új szerkezeteket.<sup>14</sup>

Bár a korszerű építészet magyarországi *hivatalos* áttörésének tere valójában a templomépítészet volt – természetesen nem ezen a területen jelent meg először nálunk sem. A funkcionalizmusnak és a racionalizmusnak jelentős előfutárai voltak Magyarországon is az első világháborút megelőző években, amikor a magyar építészet szinkron haladt az európai áramlatokkal. A folyamatosság megszakadásához a fentebb jelzettekén túl személyi okok is hozzájárultak. 1914-ben elhunyt Lechner Ödön a századforduló legjelentősebb és legnagyobb hatású magyar mestere. 1920-ban, alig negyvenéves korában meghalt Lajta Béla, aki a háborút megelőző évtizednek volt fontos, előremutató jelentőségű építész. A háborúban elesett Zrumeckzy Dezső és Mende Valér, akik a fiatal nemzedék talán legígéretesebb tagjai voltak. Vágó József, akinek építési és szervezői munkássága egyaránt jelentős volt, hosszú évekre emigrációba kényszerült.<sup>15</sup> A tízes évek elején kezdeményezőként és szervezőként jelentőssé lett Kós Károly a Romániához csatolt Erdélyben maradt, és a vele sok szempontból rokon elveket valló Medgyasszay István közeg nélkül magára maradván kikerült a főáramból, akárcsak Thorocz-

kai Wigand Ede.<sup>16</sup> A tizes évek többi építészeti úttörője, mint pl. Málnai Béla vagy Pogány Móric addigi irányát feladva a késő historizmus útján próbálta hivatalos és magán megrendelőknek igényeit kielégíteni.<sup>17</sup> A pályakezdő fiatalok közül sokan mentek külföldre az ellenforradalom és annak konzervativizmusa miatt is.<sup>18</sup>

Az avantgarde képviselői közül elsőként és véglegesen, még Kassák előtt, 1925-ben tért haza Molnár Farkas. Befejezte félbemaradt tanulmányait a Műegyetemen, majd Ligeti Pál irodájában kezdett dolgozni. Molnár aktivitása hamarosan megmutatkozott: Weimarban készült rajzaiból kis kiállítást rendezett az Andrássy úti Mentor könyvkereskedésben, majd 1929-ben a Mihály utcai Delej villában saját tervezésű bútoraival berendezett lakásában bemutatókat szervezett a hétvégeken – így ragadva meg egyelőre az egyetlen lehetőséget, hogy a Bauhausból magával hozottakat, a racionális tervezés alapelveit a gyakorlatban kézzelfoghatóan is bemutassa.<sup>19</sup> Gropiustól ő kapott meghívást, kevéssel az 1928-as megalakulás után a CIAM-ba; az ő vezetésével alakult meg a Ligeti Pál körül tömörült fiatal tennivágyó építészekből a szervezet magyar csoportja. Ez a társaság 1928–38 között működött és ennek az időszaknak eszmeileg és művészileg is legprogresszívebb irányzata volt. Ők kapcsolódtak legközvetlenebbül és legszerveesebben az európai fejlődés fővonalához.

A CIAM magyar csoportjának tagjai elsősorban az építész hivatás értelmezésében tértek el a szokásostól. Nem a megrendelők által megfogalmazott társadalmi igényt akarták kielégíteni, hanem meghatározni is maguk kívánták azt, mert meggyőződésük volt, hogy a régi rossz beidegződések már a helyes kérdésfeltevést is akadályozzák. Ebből következett, hogy a csoport munkásságában, különösen működésük első felében nagy szerepet játszott a propagandatevékenység. Cikkeket írtak, előadásokat tartottak, kiállításokat rendeztek, amelyeknek tanulsága egyöntetűen az volt, hogy Magyarországon a tarthatatlan szociális viszonyok miatt tarthatatlan lakásállapotok vannak – és az új építészet segítségével meg kell kísérelni mindezeket változtatni. A bírálat éles volt, a felmutatott példák – akár a Szovjetunió, akár a weimari Németország szociális építkezéseire hivatkoztak – a „művelt közönség” nagyobbik része számára riasztók. Most, kb. fél évszázad távlatából természetesnek tekinthető, hogy az általuk hirdetett elvek és megépített házak csak szűk réteg számára bírtak vonzerővel, ezért hatásuk sem lehetett széles körű. Hiába építettek európai színvonalon álló házakat, hiába szerepeltek akkor is és ma is a nemzetközi szakirodalomban,<sup>20</sup> szerepük Magyarországon éppen radikalizmusuk következtében mindvégig periferikus maradt. Mert megtörtént ugyan a 30-as években a nyitás az új tendenciák irányába, de nem arrafelé, ahol a CIAM állt.

A CIAM-csoport építészeti tevékenységét paradox jellegűvé tette az a tény, hogy mivel Magyarországon akkor nem nyílt lehetőségük csoportos kislakásépítésre az e feladatra kidolgozott elveiket a polgári villák és kis bérházak tervezésénél tudták csak realizálni. Ott, ahol erre racionalizmusra nem is volt kényszerítő szükség.

A csoport építészete formailag az „internacionális stílusirány” körébe sorolható.

Annak, hogy a historizmussal szakító építészet Magyarországon az egyházi építészet terén tört át, nagy ára volt – mégpedig a külsődlegesség. A funkcionalizmus világszerte az „existenzminimum” lakásproblémáira való megoldás keresése közben formálódott; azt az utat büntetlenül nem lehetett mással felcserélni. A szociális problémák megkerülése végül is azt eredményezte, hogy a magyar építészek zöme az új építészetnek csak a formajegyeit vette át, és még a téralakításbeli következményekig sem jutott el.

Volt az áttörésnek egy kevésbé mutatós – mondhatni evolúciós útja is. A konzervativizmus szorításának gyengültével néhány idősebb építész visszatért ifjúságának építészetihez – illetve annak alapjáról, az újeklektikus intermezzót szinte feledve, indult tovább. Közülük a legjelentősebb Málnai Béla volt. Kozma Lajos útja is hasonló, bár nem azonos.<sup>21</sup> Ő az első háború előtt nem épített, inkább mint grafikus volt jelentős. A háborút követő évtizedben bútortervezéssel, lakberendezéssel foglalkozott elsősorban, de ekkor már sikerült néhány épülettervét meg is valósítania. A magyar szakirodalom Kozma-barokknak nevezi a barokk hatású népművészet és az Art Deco speciális elegyítéséből létrejött egyéni hangú műveit. A harmincas évek elején Kozma munkásságából eltűntek a dekoratív elemek és művei egyre tárgyilagosabbá váltak. Épületei és bútortervei a legszigorúbb és legigényesebb funkcionalizmus jegyében születtek – bár mindvégig érezhető volt rajtuk a tervező esztétizáló indulása. Ő mindig és következetesen törekedett a formai harmóniára.

Kotsis Iván műegytemi tanár szintén a kései historizmustól – pontosabban a neo-barokktól – indult. Szigorú tervezési módszere a húszas évek végétől a történeti formajegyek elvetéséhez vezette. Mint műegytemi tanár az új építészgenerációt már a funkció-elemzésen alapuló tervezésre oktatta úgy, hogy közben formai elvárásokkal nem kötötte meg a kezüket. A harmincas évektől kezdve a Műegytemről egymás után kerültek ki a funkcionális tervezésben otthonos, formai kötöttségektől mentes építésszek, akik számára a „modern” építészeti csaknem evidencia volt, akik tervezői munkásságukat már ennek jegyében kezdték el.<sup>22</sup>

A fent vázoltak következtében a harmincas évek közepére létrejött egy jó minőségű, igényes, a kor átlagszínvonalán álló építészet, amely nem volt avantgarde, nem volt konstruktivista, sokkal inkább funkcionalista. Realista, ha valóságos igények kielégítését értjük ezen. A kialakuló stílusra erősen hatott a harmincas évek megállapodott, elpolgárisodott – elegáns, nagyvilágias tervezési gyakorlata.<sup>23</sup> A különböző alapállásból induló építésszek összetételalkoztak a félúton. A CIAM-csoport tagjai hiába akarták kidolgozni a munkáslakás optimális típusait – nem jutottak ilyen jellegű megbízásokhoz – így hát ők is annak a polgári középosztálynak építhettek, amely akkor szinte az egyetlen megrendelő volt; az a réteg, amely számára a harmincas években a legtöbb lakás épült. Ennek a rétegnek épült a kor egyetlen kísérleti lakótelepe 1931-ben a Pasaréti Napraforgó utcában, csakúgy mint az ekkor kiépült lakónegyed – az Új Lipótváros – a Margit-hídtól északra a pesti oldalon, vagy a megkezdett, de félbemaradt városrész-rekonstrukciók a Ferencváros Duna-parti részén, a Vízivárosban és Óbudán a Kolossy tér környékén.

A harmincas évek közepétől már a középületekkel kapcsolatos pályázati kiírásokból is eltűntek az alkalmazandó történeti stílusra való utalások – és többé a bíráló bizottságok sem éltek ilyen igényekkel.<sup>24</sup> A kórházak: a Péterfy Sándor utcai (Hültl Dezső, 1934), az OTI baleseti kórháza (Gerlóczy Gedeon és Körmendy Nándor, 1940) és a Kútvölgyi úti (Csánk-Rottmann Elemér, 1939–43) már valóban függetlenedtek a történeti stílusoktól és haladtak a következetes funkcionalizmus felé, csakúgy mint a hivatalépületek: a Dob utcai posta (Rimanóczy Gyula, 1941), a Pénzügyi Központ (Lauber és Nyíri, 1942) és az Anyag- és Árhivatal (Janáky István és Szendrői Jenő, 1942).

Az új építészet csúcspontját Magyarországon 1938 körül érte el – kb. egy évtized-

del később, mint Németországban. Ezt követően nálunk is válságtünetek jelentkeztek, amelyek itt is kapcsolatban álltak az általános eszmei és politikai krízissel. A harmincas évek végére Magyarországon is ismét megerősödtek a nacionalista tendenciák. Ennek az eszmei hangsúlyeltolódásnak építészeti vetülete, hogy az internacionális építészetet egyre több támadás érte a nemzeti irányból. A nemzeti karakter kérdéséről a századfordulón kezdődött és a húszas évek során is fellángolt viták ismét erőre kaptak és agresszívebbek lettek, mint valaha. A liberalizmus korának toleranciája nyomtalanul elszállt, a nemzeti eszme egyeduradalomra tört és a kívülállókát kirekeszteni szándékozta.<sup>25</sup>

Az épületek nemzeti karaktere egyszerre csak elsőrendű követelmény lett – bár nem volt tisztázott, hogy mi értendő ezen. Kevesen, és nem is az igazán jelentős építészek a századelő magyaros, esetleg Lechner-iskolás építészetihez tértek vissza. Sokkal szélesebb réteg – közöttük sok fiatal – a népi építészetből kívánt meríteni. Ennek jegyében ismét nagy számmal épültek nyeregterű házak, városi házakon is feltűnedezett a tornác, az ablakok formája és aránya is megváltozott. Egyszóval, ismét a formajegyekre terelődött a figyelem. Megjegyzendő azonban, hogy a nemzeti eszmekörben fogant épületek a legtöbb rokonságot mégis az egykorú – nem monumentális – német építészettel mutattak. Természetesen nem véletlenül, hiszen a teljesen más gazdasági és életforma által meghatározott falusi épületek végül is átláthatatlanok a városi életforma keretei közé, sokkal könnyebben megtehető volt ez a német kisvárosi, polgári háztípussal, amely a német „völkisch” építészetnek volt a mintaképe.<sup>26</sup> A népies irányzatnak a jó alkotásai – ismét csak nem véletlenül – a falusi szegény lakosság részére épített házak, illetve telepek voltak, amelyeken a tanult építészek szakmai tudásukat a helyi adottságok ismeretével igyekeztek összeötvözni és a falusi életformához alkalmazkodó korszerű lakóházakat alkotni.<sup>27</sup>

A nemzeti eszme előretörésével sem lett Magyarországon totális diktatúra – ezzel is magyarázható, hogy a mereven klasszicizáló monumentalizmus hiányzik a kor magyar építészetének színekéből. Amikor az összeomlás előtti utolsó évben bekövetkezett ez a csapás, akkor már építés nem volt, ami reagálhatott volna rá.

A háború végeztével ismét cezúra következett. Az új korszakot lelkesen kezdők közül azonban a két háború közötti építészeti sok jeles alkotója hiányzott. Elsősorban a legjelentősebb: Molnár Farkas, de elhunyt még Révész Zoltán a CIAM-csoport tagja, a rózsadombi játszóiskola tervezője, Hoffstädter Béla, aki az Újlipótváros sok jelentős épületét tervezte, Platschek Imre, akinek a Mártírok útja 29. alatt áll legjelentősebb épülete és Weltzl János, a legfiatalabb generáció legnagyobb reménysége.

## JEGYZETEK

1. Például: Hermann Muthesius, Richard Riemerschmidt, Heinrich Tessenow: Hellerau kertváros Drezda mellett, 1908.; Bruno Taut: Falkenberg kertváros Berlin mellett, 1912–1914.; uő.: „Reform” kertváros-telep Magdeburgban, 1912–1915. Magyarországon: a kispesti állami munkáslakótelep (Wekerle-telep) 1909-től; vagy a Bárczy István polgármester nevéhez fűződő budapesti kislakásépítő akciók 1909–1912 között.

2. Peter Behrens német nagykövetség épülete Szentpétervárott, 1911–1912; Josef Hoffmann: Primavesi ház Bécsben, 1914. és uő.: a kölni Werkbund kiállítás osztrák pavilonja, 1914. A magyar

példák közül: a Vágó fivérek tervezte Árkád-bazár, 1909, Vágó József Schiffer villája, 1911–1912, Körössy Albert budapesti Kristóf tér 6. sz. üzletháza 1913. stb.

3. Elterjedése a húszas évek elején oly széles körű, hogy még a funkcionalizmus előfutárának és legkövetkezetesebb képviselőjének, Walter Gropiusnak a munkásságában is kitérőt okozott. L.: Sommerfeld-ház Berlin–Lichterfelde, 1920–21.; A Márciusi Felkelés áldozatainak emlékműve Weimarban, 1920–21. Bruno Taut életművének talán legfontosabb periódusa kapcsolható ehhez a tendenciához. Minderről részletesen l.: PEHNT, W.: *Die Architektur des Expressionismus*, Stuttgart, 1973.

4. Jó áttekintést ad erről a kérdésről: GOLDZAMT, E.: *William Morris und die sozialen Ursprünge der modernen Architektur*, Drezden, 1976. c. művének második része (99–231). Az általa nem tárgyalt bécsi kommunális építkezésekre vonatkozóan L.: *Ausstellung Zwischenkriegszeit Wiener Kommunalpolitik 1918–1938*. c. kiállítás katalógusát, Wien, 1980.

5. Bécsben 1919–1938 között a folyamatos városi kislakás-építések során 69 280 lakás épült. L.: *Zwischenkriegszeit Wiener Kommunalpolitik*... i.m. 104–110. Budapesten ez időben mindössze öt évig (1925–1929) folyt többé-kevésbé folyamatos városi (hatósági) kislakás-építő tevékenység, amelynek során összesen 3806 lakás épült fel. L.: SCHULLER D.: A hajléktalanság kérdése a székesfővárosban. Statisztikai közlemények, 76. Bp., é. n. (1935?) 90–111.

A húszas évek fővárosi kislakás-építkezéseiről l. még: GÁBOR E.: Fővárosi kislakás-építő akciók 1897–1942 között, Budapest – a főváros folyóirata, XIV. 1976. 9. sz. 35; 10. sz. 33.

6. Nem tekinthetjük véletlennek, hogy már 1919 decemberében Magyar Egyházművészeti Kiállítást rendeztek a Nemzeti Szalonban. A katalógus előszavában Déry Béla „a háború és a forradalmak megpróbáltatásai után a vallás felé forduló tömegek”-ről ír.

7. Magyar Építőművészet 1928. 4. sz., 5–6. sz.; 1929. 3. sz., 6. sz., 9. sz.; 1930. 2. sz., 7–8. sz.

8. Fábián Gáspár 1919–1935 között harmincnégy templomot épített. L.: FÁBIÁN G.: *Küzdelmeim és alkotásaim*, Bp., 1935. 43–44.

9. Rerrich Béla egész munkásságára jellemző a mérsékelten haladó nyugati irányzatokkal való kontaktus. A háború előtt az egykorú angol építészet termékenyítő hatása érződött munkáin, az 1928-ban épült Hengermalom utcai kislakásos bérház (az Elektromos Művek alkalmazottai részére) a bécsi városi házakkal rokon. A szegedi Dóm téri együttes leginkább északnémet előképekhez kapcsolható, mind az alkalmazott klinkertégla anyag, mind a megformálás szempontjából.

10. A városmajori templom építésére vonatkozóan l.: P. SZÜCS J.: A városmajori templom építéstörténete és kora. *Ars Hungarica*, V. 1977. 61–85.

11. A balatonboglári kápolna 1933-ban már állott. L.: *Tér és Forma*, VI. 1933. 4–5. sz. 107–110. RADOS J.: Magyar Építéstörténetében és MERÉNYI F.: Magyar Építészet 1867–1967. c. könyvében közölt 1941-es évszám téves.

12. Építőmunka, I. évf. 1933. 6–7. sz. 102–106. CSABA R.: A pasaréti templom és a szovjetstílus c. cikkében ismerteti a támadásokat és Petrovácz Gyula, ill. Márkus László véleményével szemben kiáll Rimanóczy mellett.

13. „A tájékozatlanság, hogy az új művészet a magyarság életgyökerét veszélyezteti, lassan eloszlik. Az egykori ellenzők, ha nem is tértek meg, ma már passzív megnyugvással fogadják a belső szükségből fakadó irányt.” L.: JAJCZAY J.: *Mai magyar egyházművészet*, Bp. é. n. (1938?) 24.

14. Dr. SOMOGYI A.: *A modern katolikus művészet*. Bp. é. n. (1934) c. könyve, amely még a szóban forgó templomok megépülte előtt íródott, világosan körvonalazza azt, hogy mit kíván az egyház az új egyházi művészettől, elsősorban építészettől: „Lehet a modern templom is gazdag szépségekben, csak az a szépség ne legyen lényegtelen pompa, hanem az isteni titkok kisugárzása mély szimbólumokban...” (49.) „Kiindulhat olyan régi korok művészetéből, amelyek a mienkhez hasonlóan egyszerű, lényeges alkotásokat hoztak létre. A bazilika világos és nemes egyszerűsége, a római stílus monumentális súlya, vagy a korai gótika szigorúsága kínálkozik fel ilyen kirándulásra.” (50.) A harmincas évek templomépítészetről l.: GÁBOR E.: A Római iskola építésze, *Művészet*, XVIII. 1977. 12. sz. 11–15.

15. Vágó József sok társához hasonlóan a „Lechner iskolából” indult, majd a „Wiener Werkstätte” szellemének magyarországi közvetítője lett. Eleven, vitatkozó szellemű férfi volt, a második reformnemzedék legaktívabb építész tagja. Természetesen vitt az útja a Tanácsköztársaságban vállalt szakmai vezető szerepéig. Ezért kényszerült emigrációba, amelynek ideje alatt részt vett a genfi Népszö-

vetségi Palota pályázatán, megnyerte az egyik első díjat – és kilencedmagával készítette a palota végleges terveit.

A Tanácsköztársaságban viselt funkciója miatt a hivatalos irányzat, a Népszövetségi Palota miatt az avantgarde tagadta ki soraiból. Hazatérése után az Építész Kamarába sem vették fel – tehát még az építész címet sem használhatta, a telefonkönyvben is úgy szerepelt mint „Vágó József magánzó, a genfi Népszövetségi Palota tervezője”. (L.: KONKOLY K.: Szomorú világhíresség az Attila körúton. Miért nem lehet a genfi Népszövetségi Palota tervezője a magyar Mérnöki Kamara tagja?; Pesti Napló, 1936. május 17. 16.) Mindössze egy terve valósult meg a két háború között Budapesten: a Városmajor utcai Basch-villa (ma: Nyugat Múzeum). Neve soha nem szerepelt a modern építészettörténet között, bár olyan művei voltak, mint az Árkád-bazár és a Schiffer-villa. Jánszky Béla volt talán az egyetlen, aki méltó helyén említette. (L.: Jánszky B.: A magyar formatörekvések története építészetünkben 1894–1914. Bp., 1929.)

16. KATHY I.: Medgyasszay István. Bp., 1979.

17. MENDŐL Zs.: Málnai Béla. Bp., 1974.

18. A pécsieknek a Bauhaus lett a menedéke. Közülük a legjelentősebbek: Molnár Farkas, Breuer Marcell, Forbát Alfréd.

19. L.: MEZEI O.: A Bauhaus magyar vonatkozásai: előzmények, együttműködés és kisugárzás. Bp., 1981. Különös tekintettel az első fejezetre 95–129.

20. BENEVOLO, L.: Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts. München, 1978. Bd. 2. 129. A racionális stílus illusztrálására többek között Molnár Farkas Lejtő utcai és Fischer József Csátárka utcai villáját közli SARTORIS, A.: Gli elementi dell'architettura nazionale, Milano, 1932. alapján.

21. BEKE L.–VARGA Zs.: Kozma Lajos, Bp., 1968.; KOÓS J.: Kozma Lajos munkássága. Grafika, iparművészet, építészet. Bp., 1975.

22. KOTSIS I.: Épületek és tervek. Bp., 1945.; valamint MAJOR M.: Férfikor Budapesten. Bp., 1978. 68–69.

23. Vö.: K.-J. SEMBACH: Stil 1930. Tübingen, 1971.

24. PREISICH G.–BENKHAARD Á.: Budapest építésze a két világháború között. Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények, XI. 1967. 464.

25. Az 1941-ben Padányi Gulyás Jenő szerkesztésében megindult „Építészet, a Magyar Mérnök- és Építészegylet negyedévi szemléje” volt ennek az irányzatnak a legkövetkezetesebb orgánuma.

26. A téma feldolgozatlansága következtében itt csak néhány épületre utalok: téli gazdasági iskola Ráckeven (Wanner János, 1941. L.: Építészet, II. 1942. 90–93.); a Fővárosi Közmunkák Tanácsának III. ker. Verőfény utcai kislakásos bérházai (Antal Dezső, Kamarássy Jenő és Wanner János, 1941–43. L.: Magyar Építőművészet, 1943. május, 102–105.). Az említett két folyóirat anyagában további példák is találhatók.

27. TIMON K.: Az ONCSA házépítési akció és tanulságai. Magyar Építőművészet 1983. 2. 23–24. L. még: VÖRÖSMARTY K.: A korszerű magyar falusi ház. Építészet, I. 1941. 33–38.; TÓTH K. G.: Falusi lakóházak. Építészet, II. 1942. 106–111.

**Németh Lajos beszéde a zebegényi emlékülésen  
1984. január 17-én**

Tisztelt emlékülés!

Kilencven éve született és immár negyedszázada, hogy meghalt Szőnyi István. Ha a művészet iszonyú vágtáját, a pillanatonként felgyorsuló izmusok, irányok mozgását nézzük – örökkévaló időnek tűnik. Még csak negyedszázada hogy meghalt? Nem több évtizednyi idő múlt el azóta, hogy ahogy leánya, Szőnyi Zsuzsa emlékezik róla: „Bejártuk Róma környékét, s a tengerparton, Fiumicinóban, Civitavecchiában, a hegyekben, Grottaferrátában, Albanóban sok vázlatot készített. Otthon azután nagy kiállítást akart rendezni a 'római' képekből. Ezeken dolgozott, amikor 1960. aug. 30-án váratlanul meghalt. Itt Rómában még jól érezte magát, jókedvű volt – így nem is sejtthettük, hogy alig fél év múlva, a szíve felmondja a szolgálatot.”

Negyedszázada tehát, hogy elment. S most már csupán a zebegényi emlékház, a Nemzeti Galéria 20. századi kiállításának néhány képe, az Óbudai kis galéria anyaga és néhány – valljuk be, nem a legjobban sikerült – kiadvány őrzi a 90 éve született festő emlékét. Ám ez az emlék oly távoli, mint egy századfordulón élt művész emléke.

Mert Szőnyi István úgy látszik, nincs jelen a kortárs magyar képzőművészetben. Szaksajtónkban alig-alig fordul elő a neve, inkább csak néhány mai festő katalógusa életrajzi adatában: mestere a főiskolán Szőnyi István volt.

Ha megnézzük az elmúlt évtizedek művészettörténeti szakirodalmát, meglátjuk, nem volt könnyű sorsa a Szőnyi-oeuvre-nek. Volt idő, mikor a perifériára szorult – jöllehet alkotójukat, mint tanárt, tisztelet övezte. Az ötvenes évek elején az országos kiállításon szereplő „Fuvaros” című képe elmarasztaltatott, mert pesszimista, az „Aratás” l'art pour l'artnak minősült, a víztócsában tükröződő kerítés és égbolt esetleges látványnak, a vetkőző nő pedig befejezetlennek ítéltetett. Majd voltak évek, mikor életműve védőpajzsként szolgált a formalistának minősített avantgarde ellenében, és mint a nemzeti tradíció, a nagybányai stílus folytatója a nemzeti józanság letéteményese volt. Később ismét kétes csengést kapott a Szőnyi név által fémjelzett művészet: felelős az illuzionista festészet és a táblakép piktúra makacs továbbéléséért, felelős azért, hogy a magyar piktúra provinciális maradt, és nem tudott felzárkózni a haladó nyugati művészethez. Közismert az anekdota; Szőnyi az európeér, „Szézán” helyett játékosan mindig úgy mondta: Cezanne.

Persze, ma már nyugodtan mondhatjuk – s mondhatná velünk a mindig bölcs és



megértő Szőnyi István —, hogy mindez magától értetődő, a művészeti élet sodra szükségképp hordja magával e sértő inszinuálásokat, félreértéseket. Minden új irány könnyörtelenül védi önnön elveit és igazságtalan az elődökkel szemben. Szőnyi István mosolyogna mindezen, hiszen ismétlem, a bölcsek közül való volt, aki tudta, hogy egy festőnek mi rendeltetett: az, hogy alkotson, a néki adatott tehetséggel becsületesen sáfárkodjék, vállalja önmagát, ne törődjön divatokkal, irányokkal, vállalja akár a konzervativizmus vagy kortévesztés vádját, egyre figyeljen csak: a belső hangra, a megszületni akaró rugkapálására. Hogy megértik, sikere van, vagy pedig süket füllel és vak szemmel elmennek mellette — lehet, hogy az ember számára fontos, ám a művész számára közömbös, ő nem ezzel áll szemben, hanem a feladattal. A feladattal, amely egyértelmű. Hiszen minden művész Sziszüphosz ivadéka, bukása feladatvállalásában rejlik: az istenek és önmaga által maga elé rótt munka nem teljesítése. Ezért kell bűnhődnie, újabb és újabb műben újra próbálkoznia a lehetetlennel. Mit számít itt a siker vagy a meg nem értés, mikor Jákobként az Angyallal, a művel kell küzdeni és ott, a küzdelemben dől el az igazi megmérettetés. Szőnyi István istenáldotta és -verte festő volt, aki arra rendeltetett hogy fessen, vetítse a vászonra azt, amit érzékeny szemmel meglátott, szűrje át művészi habitusán a látvány szépségét, ezernyi változatát, tömörítse a maga látáskultúrája szerint, rögzítse a valóröket, színeket, a fényittasult formákat. Hiszen oly tűnékenyek itt a Duna-kanyar káprázatában a formák, oly maró az atmoszféra agresszivitása — festő legyen, aki meg tudja őrizni itt a formát, de nem a kitaláltat, hanem az újra meglettet, felfedezettet, a légkör remegésében megszületőt.

Szőnyi vállalta a neki rendeltetettet. Elmélkedett egy-egy fényvisszaverődés szépségén, festői jelentésén, a zebegényi emberek csöndjén. Kontemplált, meditált — mint jó ősei tették a trecento óta annyian. Mert mi is lenne más a feladata a festőnek, ennek az istenverte, hiábavaló népségnek szent hivatása, mint hogy lásson és rögzítse a látottakat, adja át másoknak is az élményt, ami a dolgok létezéséből fakad. Szőnyi művelt intellektus volt, mégis vállalta a festő-parancsolatot: sose az agy logikájának, hanem csupán a szem parancsainak engedelmeskedj! Amit a szem úgy körülcirógat, mint a kéz a gyermek vagy asszony arcát: azt fessd meg. Legyen az a ködbe vesző Duna, holdfénynél gyermekét szoptató anya, a mindig misztikummal teli átkelésre várók vagy a borjú születésénél pásztorokként bámészkodók — nézd és fessd meg. Legyen általad öröklétre ítélve. E program mellett elhalkul a manifesztumok zaja. Nincs más feladatunk, mint hogy nézzük a Szőnyi-képeket, és a képek által újra lássunk Szőnyi módon. Hiszen, ahogy Szőnyi István mondotta: „Igaz művész... mondanivalója nem programbeszéd, hanem az örök emberi igazság, s ezért marad minden koron és időn túl örök érték.”

Nagy Ildikó

## FÉMES BECK VILMOS KIADATLAN ÍRÁSA HANS VON MARÉES-RŐL

„Minden jel arra vall, hogy Marées volt a polgári idealizmus utolsó nagy művésze, akiben természet és individualista eszményi fensőbbiség harmonikus szövetséget kötöttek – olykor.”

Kállai Ernő<sup>1</sup>

Az Ars Hungarica 1976/1 száma közölte Femes Beck Vilmos húsz levelét.<sup>2</sup> Az ötös számú levélben, melyet bátyjának írt Budapestről Münchenbe, és keltezése: „1909. kedd 6.” (tartalma alapján 1909. febr. 6. kedd és febr. 7. szerda), az alábbiakat olvashatjuk: „Hétfőn Osváttal találkoztam az utcán, már akkor is, de még inkább tegnap délután mindent elmondott velem amit Marées-ről tudok. A végeredmény az volt, hogy megígérttem a Marées-ről írtakat szombatig bővíteni és változtatni.” Femes Beck, aki levelének tanúsága szerint 1909. január 31-én érkezett Münchenből Budapestre, az említett Marées-cikk első változatát még Münchenben megírta, minden bizonnyal Osvát kérésére.

Hans von Marées hagyatéki kiállítását 1908. december 23. és 1909. február 10. között rendezték meg a müncheni Sezessionban, majd bemutatták Berlinben (1909. február 28.–április eleje), Párizsban (1909. október 1.–november 8.) és Frankfurtban is (1909. december). A tárlat óriási feltűnést keltett, az addig szinte ismeretlen Marées-t a németek úgy ünnepelték, mint egyik legnagyobb festőjüket. A kiállítás évében 30 ismertetés és újságcikk jelent meg róla a különféle európai lapokban és folyóiratokban, másfélszer annyi, mint a halálától eltelt 21 év alatt. Érthető tehát, hogy Osvát szeretett volna cikket közölni a kiállításról a Nyugatban, és ennek megírására az akkor Münchenben élő Femes Becket kérte fel, akitől már jelent meg írás a folyóiratban.<sup>3</sup>

A megígért bővített változat azonban csak jóval később készült el. Erről egy 1909. április 27. keltezésű levél tudósít: „Mélyen tisztelt Osvát Úr! Szíves elnézését kérem, hogy ígéretemet nem volt módomban betartani. A cikket újra megírtam, és igen kérem, ha Önnek lehetséges, legyen szíves azt tőlem holnap 4–5 óra között az Adria kávéházban átvenni. Maradok mély tisztelettel Ön iránt: Femes Beck Vilmos.”<sup>4</sup> Osvátnak azonban ez a második változat sem tetszett, és nem közölte Femes Beck írását, aki 1909. szeptember 25-én az alábbi levelet írta Osvátnak: „Mélyen tisztelt Osvát Úr! Igen kérem, legyen szíves küldje vissza Marées-ről írott cikkemet, miután az úgyis hasznavehetetlen. Szívességét köszönöm, és maradok mély tisztelettel Ön iránt: Femes Vilmos.”<sup>5</sup> Osvát nem küldte vissza a cikket, így az hagyatékában fennmaradt (a korábbi, rövidebb változattal együtt), és ma az MNG adattárában található.<sup>6</sup>

Hans von Marées nagy sikerű kiállításáról tehát nem jelent meg írás magyar folyóiratban, ami annál is sajnálatosabb, mert tudjuk, hogy Lukács György is foglalkozott egy Marées-cikk gondolatával. Ezt Popper Leónak egy 1910. január 29-i levele említi, melyben Popper Lukácsnak a Galilei-kerkben tartott előadására („Az utak elváltak”) reagál, bár akkor még nem ismerte annak szövegét.

„Kiváncsi vagyok, hogy Te mit beszéltél a Galileiben. A tény maga, ne vedd rossz néven, nem rokonszenves nekem. A nyáron mesélted, hogy kellett volna egy Marées-cikket írnod, de nem tetted, mert – ezt mondtad – 'nem értesz képzőművészethez'. Mi történt azóta? Kinyíltak a szemeid? Vagy becsukódott az egyik?”<sup>7</sup> A levélből arra következtethetünk, hogy Lukácsot valaki felkérte egy Marées-cikk megírására, amelyet azonban nem vállalt el. Tekintve, hogy ekkor főleg a Nyugatban és a Huszadik Században publikált, az is elképzelhető, hogy Osvát kérte fel, miután Femes Beck cikkét nem akarta közölni. Adatok hiányában nem rekonstruálható, hogy Lukács mit tarthatott Marées festészetéről. Tudjuk, hogy ismerte Meier-Graefe összefoglaló modern művészettörténeti könyvét<sup>8</sup>, amely bőven foglalkozik Marées-val, és joggal feltételezhetjük, hogy látta az 1909. márciusi berlini Marées-kiállítást, mert ebben az időpontban Berlinben volt<sup>9</sup>, és mert a képek ismerete nélkül szóba sem jöhetett volna egy ilyen cikk szerzőjeként. Az 1907-es Gaugin-cikk<sup>10</sup> és az 1910-es „Az utak elváltak”<sup>11</sup> között tehát kellett lennie egy Marées-élménynek, amely talán hozzájárult ahhoz, hogy Lukács elinduljon – vagy inkább továbbhaladjon – azon az úton, amely „az élet-kritikától megy a forma-kritika felé”.<sup>12</sup> Ezt elsősorban az támasztja alá, hogy bár Marées neve csak ritkán fordul elő Lukács írásában, mindig rangos helyen említi. Így például az „Eszztétikai kultúra” című írásának emelkedett hangú befejezésében, amelyben a „példaadó élet”, a „szimbolikus élet”, a magány tragikusságából kinövő heroizmus, „a maga megformálásának heroizmusa” példáit említi. „Az ilyen emberek nem teremtenek kultúrát, nem is akarnak teremteni; az ő életük szentsége a minden illúziótól való megfosztottság... Ez a semmit nem váró heroikusság szenteli meg életüket; ez veszi körül egy Hans von Marées és egy Stefan George, egy Paul Ernst és egy Charles Louis Philippe életét a tiszta levegő azon glóriájával, amelyet ma talán csak az ő fejük körül láthatni.”<sup>13</sup> Lukács 1908 és 1910 között Georgérol, Ernstről és Philippe-ről egyaránt írt esszét. Mindhárom művét nagyon fontosnak tartotta, naplója és levelei szerint is ezeknek az éveknek a főművei közé sorolta. Hasonlóan jelentős a forma–fogalom kimunkálása és meghatározása útján maga az „Eszztétikai kultúra” című írás is, amelyre Balázs Béla, Popper Leó és Alexander Bernát is reagált.<sup>14</sup> Poppernek írt válaszlevelében Lukács maga írja, hogy a Kernstok-cikk (vagyis „Az utak elváltak”) folytatásának tekinti és a kettőből szeretne egy átdolgozott, német nyelvű cikket írni. Úgy érzi, hogy ez az írás „prolegomenája annak, ami most – nagyon homályosan és kezdetlegesen – készül: a forma–fogalom metafizikai igazolásának”.<sup>15</sup> Bár Lukács véleményét Marées-ről nem tudjuk, az összefüggésekből annyit megállapíthatunk, hogy a magányosságot vállaló heroikus élet, és az abból kinövő formalitás és formateremtés egyik példája volt számára ebben az időben. Később (tulajdonképpen már az 1910-es Philippe-esszétől kezdve) hasonló esetekben Cézanne-ra és a francia festészetre hivatkozik, a németek közül pedig a Marées-val szoros kapcsolatban állt Hildebrand és Fiedler elméleteire.<sup>16</sup> Ez a megközelítési mód adekvátabb is lehetett Lukács számára, aki sokkal inkább a teóriákra volt fogékony, mintsem a kompozíció újratemetésének, és az autonóm művészi alkotás kategóriáiból, a „képzőművészeti valóságokból” kiinduló festészetnek a példája szerepel.<sup>20</sup> A Marées–Hildebrand–Fiedler-kört egységben látva többször említi Marées-t Feleky Géza. Ő volt az a magyar kritikus, aki a legközelebb állt Fülephez és Popperhez abból a szempontból, hogy a művészet minden jelenségét igyekezett elméleti oldalról is megközelíteni, vagyis „fogalmi kategóriák alá vonni szemléleti tényezőket” – ahogy ezt éppen ő Marées-ről megállapította.<sup>21</sup> Ő írt ismertetést Meier-Graefe háromkötetes Marées-monográfiájáról is,<sup>22</sup> amelyből kitűnik, hogy milyen jól ismerte és ítélte meg Marées művészetét. Maga Meier-Graefe felolvasást is tartott Budapesten Marées-ról az Ernst Múzeum előadásorozatában, 1913-ban.<sup>23</sup>

Bár 1937-ig nem jelenik meg nálunk folyóiratban önálló cikk Marées-ról,<sup>17</sup> neve többször felbukkan a tízes évek elejének művészeti íásaiban. Gyakran hivatkozik rá Fülep Lajos, aki általában Cézanne-nal (esetleg Maillollal, Manet-val stb.) együtt említi, mint olyan művészt, aki „újra vizsgálta örökükbe a formákat”<sup>18</sup>, vagy olyat, aki mélyen átélt a tradíciót, és ezzel „az igazi művészi tradíció folytatásának lehetőségét” készítette elő.<sup>19</sup> A Székely Bertalannal való összevetésből pedig Marées mint a kompozíció újratemetésének, és az autonóm művészi alkotás kategóriáiból, a „képzőművészeti valóságokból” kiinduló festészetnek a példája szerepel.<sup>20</sup> A Marées–Hildebrand–Fiedler-kört egységben látva többször említi Marées-t Feleky Géza. Ő volt az a magyar kritikus, aki a legközelebb állt Fülephez és Popperhez abból a szempontból, hogy a művészet minden jelenségét igyekezett elméleti oldalról is megközelíteni, vagyis „fogalmi kategóriák alá vonni szemléleti tényezőket” – ahogy ezt éppen ő Marées-ről megállapította.<sup>21</sup> Ő írt ismertetést Meier-Graefe háromkötetes Marées-monográfiájáról is,<sup>22</sup> amelyből kitűnik, hogy milyen jól ismerte és ítélte meg Marées művészetét. Maga Meier-Graefe felolvasást is tartott Budapesten Marées-ról az Ernst Múzeum előadásorozatában, 1913-ban.<sup>23</sup>

Marées a századforduló magyar művészetelméletében és műkritikájában tehát kétségtelenül jelen volt. Hatása a tízes évek fordulójának magyar művészetében szintén érezhető, ahogy ezt Körner Éva kimutatta az Árkádia-festészet elemzésével.<sup>24</sup> Ennek részleteiről, az egyes festők valóságos élményeiről azonban adatszerűen ma sem tudunk többet, mint ő tizenöt évvel ezelőtt, azaz szinte semmit. Tudjuk, hogy Kernstoknak megvolt Karl von Pidoll könyve Hans von Marées-ról, amelyet lapszéli jegyzetekkel látott el.<sup>25</sup> A kutatást nagyon elősegítené, ha ezeket a bejegyzéseket publikálná valaki. A Pidoll-könyv egyébként is népszerű lehetett, hivatkozik rá Felek Gyéza<sup>26</sup> és Beck Ö. Fülöp<sup>27</sup> is. Körner megállapításai tényszerűen annyiban módosulnak, hogy Marées hatása az 1908–1909-es nagy kiállítás-sorozathoz kötődik, ennél korábbi időpont – tehát 1903 –, ahogy ő feltételezi<sup>28</sup>, nem valószínű, hiszen a képek nem voltak kiállítva.

Marées hatása a szobrászatra mindig is köztudott volt, hiszen a hildebrandi szobrászat-értelmezés belőle indult ki. Közvetlen tanítványai között is sok szobrász volt, és az ő visszaemlékezéseikből – különösen Artur Volkmann könyvéből<sup>29</sup> – részletesen ismerjük Marées nézeteit. Hatása azonban túlmutat a meglehetősen jelentéktelen tanítványokon, és úgy tűnik, hogy a huszadik század első évtizedében éppen a gyűjteményes kiállítása és az azt követő újrafelfedezése ösztönzően hatott a szobrászatra. Hans Secker jegyezte fel, hogy amikor Wilhelm Lehmbruckot megkérdezték, hogy a 19. századi szobrászatról ki tetszik neki a legjobban, habozás nélkül válaszolta: Hans von Marées.<sup>30</sup> Marées hatását Lehmbruckra már korábban is kimutatták, az új, nagy Lehmbruck-monográfia pedig egy külön fejezetet szentel ennek a kérdésnek.<sup>31</sup> A testnek és a léleknek az az újklasszikus ideálon alapuló harmóniája, mely Marées utópikus világának kontemplatív figuráit eltölti, erősen hatott Lehmbruck 1909–10-ben készült műveire. Legszebb példája ennek a „Nagy álló akt” (1910), melynek mozdulatában és testtartásában Marées „Hirtenbild”-jének (1868 – magyarul Ekloga címen) nőalakja tér vissza.<sup>32</sup> Ez a hatás pedig azután érte őt, hogy Párizsban már megismerte Maillol művészetét, akinek nyugodt, statikus, kerek szobrai példát adtak számára a naturalizmustól, az impresszionizmustól és a rodini vibráló, szenvedélyes-patetikus szoborformálástól egyaránt eltérő útra. A Salon d’Automne 1910-es kiállításán egymással szemben állt Maillol „Pomoná”-ja és Lehmbruck „Nagy álló akt”-ja,<sup>33</sup> megmutatva azt a két lehetőséget, amely a századelő szobrászatának adva volt – még szinte utolsó pillanatként –, hogy megteremtse az „Erscheinungsbild” és az „Existenzbild” szintézisét.

Ez pedig a magyar szobrászat számára is alapvető kérdés volt. Éppen ezért Marées művészetének hatásához a magyar szobrászat értékes adalékokkal járult hozzá. A Marées-kiállítás idején Münchenben élő Beck Ö. Fülöp így ír erről: „Ha képzelődő volnék, azt mondanám, szándékai voltak velem a sorsnak, olyan pontosan, a legszükségesebb pillanatban érkezett a segítség, Hans Marées segítő keze. Ő maga akkor már halott volt. Hátrahagyott műveit elhozták Rómából, kiegészítették a Schleissheim-beli anyaggal és a magántulajdonban levő képekkel. Hatalmas hagyatéki kiállítás volt, egész Münchent lázba hozta. Számomra pedig valóságos égi megnyilvánulás. Tanulsága belevágott éppen abba a gondolatkörbe, melyben én akkortájt keringeni kezdtem. Ennek a festőnek a képein ugyanis látni lehetett, ha az ember keletkezésük sorrendjében követte fejlődését, amint Rómában az antik művészet tanulmányozása, vagy talán annak valóságos átélése közben kialakult formálótá, formamérlegelővé. Alakjai a formai lényeg kihangsúlyozása, értelmezése által bizonyos mértékben kivonataivá váltak az emberi alaknak. Ennek dacára képeiben semmi sematikus nem ászított, hanem eleven természetbenyomások tükröződtek bennük. Emellett megtartotta, talán még tovább is fejlesztette festőiességét is. Érdekes, hogy ezt egy festő munkáin tanulmam meg, de még érdekesebb, hogy maga is tulajdonképpen szobrokból merítette a tanulságait.”<sup>34</sup> A továbbiakban részletesen leírja, hogyan követte Marées tanítását a „kívülről” rajzolásról és a „formakivonatolás”-ról, valamint azt, hogy milyen nagy hatással volt rá Marées élete, magatartása, mindaz amit a róla szóló könyvekből, elsősorban Pidoll könyvéből megismert. Ennek a hatásnak az elemzése külön tanulmányt érdemelne, itt csak felvetem, hogy abba a sorozatba, amelyet D. Schubert mutat be a Marées-hatást mutató „Álló akt”-okról, milyen szépen beleillenek Beck Ö. Fülöp Aphrodité-variációi.

És mit látott meg Marées-ben Fémes Beck? Őt is, mint mindenkit, megragadta a festő „heroi-kus” magányossága, a sorsvállalás, amely életének ezen a fordulópontján – közvetlenül hazajövele előtt – példaadó lehetett Fémes Beck számára.

Mögötte van már több mint hároméves külföldi tanulmányútja, mely idő alatt a kor fontos mű-

vészeti központjaiban élt és dolgozott, köztük közel tíz hónapig Darmstadtban Olbrich mellett. Az az összművészet-eszmény, amelyet ott megismert, meghatározó élmény volt számára. Marées-ban is ezt látja meg, amikor kiemeli, hogy „az összetartozó térbeli művészetek” egysége és harmóniája adja meg a látás örömet. (Az építészetnek, szobrászatnak és festészetnek „együtt kell hatnia, anélkül, hogy saját határaikat átlépnek” – emlékezik Marées tanítására Artur Volkmann.<sup>35</sup>) Hasonlóan egységben látja a szín–forma–vonal jelentőségét is Marées művészetében, de megérzi már ennek problematikus voltát, Marées kínlását a többszöri átfestések mélyén. Marées alakjainak plasztikus formálása, a formák határozottsága és szerkezetessége volt az, ami egy szobrászt elsőként megragadhata a képeken. „Semmi egyéb itt, mint térproblémás élmény” – írja Fémés Beck és megkeresi azokat az alapokat, amelyekre ez a világ felépíthető.

A művészet önelvűvé válásának kezdetén Fémés Beck egy tradicionális, kortól független, vagy inkább korok felett álló művészeteszményt vall, és ezt találja meg Marées-ban is. Ez az eszmény az antik művészet megértéséből és a természet tanulmányozásából teremti meg azt a művészetet, amelyben egységbe kerül a műalkotás szenzuális és intellektuális oldala. Ez Fémés Beck későbbi munkásságának alapkérdése. Műveinek feszültségét éppen az adja meg, ahogy egységbe hozza az érzékelést és a gondolkodást, a szenzuális és a racionális formaalkotást. Ehhez kapott ösztönzést Marées nagy képeinek „csendes világ”-ától, amelyben a jelenetezés és a mozdulatok, testtartások elvontsága sajátos átmenetet teremt az életkép és az allegorikus kompozíció között. Ebben a valóságos élet fölé emelt „nemes világ”-ban az élet reális cselekvései már nem érvényesek, de a reális formák még igen. Az ember és az univerzum kapcsolata egy eszmei síkon még teljes. Minden bizonynyal Marées művészetének ez a vonása ragadta magával mindazokat, akik hatása alá kerültek, így Fémés Becket, de a Nyolcak néhány festőjét is. Marées kiállítása és újrafelfedezése egybeesett a Nyolcak festőinek falképeivel és nagy kompozícióival, és ehhez kellett, hogy kapjanak tőle is ösztönzést, hiszen Marées-t még Rippl-Rónai is a modern falképfestészet egyik fő példájaként említi Puvis de Chavannes mellett.<sup>36</sup> A klasszikus értelemben vett „nagy kompozíció” számára azonban ekkor már hiányzott az eszmei fedezet, az az egységes világkép, amely a hierarchikus kompozíció lehetőségét megadná. Az a nagyszabású stílus kísérlet, amely ezekben a képekben testet öltött, ezért csak töredékes maradhatott.

Fémés Beck, aki az eszményeket adó művészetben hitt és abban, hogy a művészet a „látásgyönyörök” forrása, Marées-ban példát és jelképet látott. A cikkben előforduló szókapcsolatok, a „látásgyönyör” és a „rózsát hintó” majd érmein és grafikáin térnek vissza, mint a művészet jelképei.

## FÉMES BECK VILMOS: HANS VON MARÉES HAGYATÉKI KIÁLLÍTÁSA A MÜNCHENI SEZESSIONBAN

Szomorúan gondolok a római sírra, ahol az alig ötven évet ért Hans von Marées van elhantolva, oly művészt temettek ott el, akinek jelleme volt a tehetsége. Rövid életének fele is úgy múlt, hogy Marées képtelen volt egy értékesebb művészi célra való hivatottságát önmagában felderíteni. Néhány évig Steffek-növendék volt a berlini akadémián; itt megtanulta mindazt, amit lehetett; s aztán Münchenbe költözött. Mint korának sok más piktora nagy technikai készséggel festett lovakat, tájképeket, leginkább azonban barátai arcképeit. Közben rosszul érezte magát, alakatlanul már sejtette, hogy a környezet, melyben él, minden törekvéseivel nem az, amelybe vágyait beilleszthetné. – Huszonhét éves korában látta először Itáliát, és néhány év múltával szoros barátság fűzte a piktort Maréest a nagy görög szobrászathoz. Marées meglátta és megértette a nagybecsű lényegi és tárgyi igazságokat, melyeket az Antik művészet fejlődési folyamata ajándékozott először világos formában az emberiségnek.

Részére ezek igazságok voltak, melyek nincsenek időhöz, egy kor ízléséhez kötve, s előlük a jellemes Marées nem tudott kitérni.

Megindult tehát a nehéz úton, melyet ideáljainak célul kitűzött; a lényegben legközelebb jutni az egyéni kifejezőmódjával az Antik-i értékekhez. – Ha végignézzük a Secessionban levő, szűztiszta képzőművészeti tartalmú Marées-kiállítást, mely Münchennek évtizedek óta leghatékonyabb művészeti eseménye, – semmi egyéb itt, mint térproblémás élmény.

Szín, forma, línia, melyet egy nagyratörő fantázia hozott különböző variációkban erőteljes

kontrasztok segítségével mind-mind láthatóbb kép alakba. Külső nyomát nem látjuk, hogy Marées-ra az Antik művészet volt legnagyobb hatással. Tárnyilagossága hasonlít csak a görög művészet ily szándékaihoz. Az igazi tehetség erénye nála is a képző, az alkotó, és nem az utánzó ösztön erősségében nyilvánult. A nagytermészet benyomásait is hasonlóan értékesítette Marées; hasznos példa lehet e tekintetben is másoknak fejlődése. – Itáliában egész élete tellett tételődések között. A végcél látott élményeinek, képességeihez méltó tömör és világos képbeillesztése volt. Közelebb állt hozzá maga a művészet, a nagy vágyakból font ösztön, s ez korbácsolta őt megalkotni a képzeletében élő nemes világot; mint a vágy képességeit egy a korának tetsző, kenyérkeresetre alkalmas megjelenítő formába önteni. Meghatóan szép, amit erről egyik levelében ír:

„Und wenn ich lerne mich mit Ruhe in die Wirkliche greifbare Welt zu schicken, so wird auch meine Thätigkeit von dem Erfolge gekrönt werden wie ihn gerade nicht der Ehrgeiz sondern (sozusagen) das Herz wünschte.” – A világgal számot sem vetett Marées. Kora pedig elvesztette, elfelejtette azokat az igazságokat, melyekért ő élt; s így természetes, hogy közömbös maradt művésze-te iránt. Conrad Fiedler, legjobb barátja, kinek viszonya Marées-hoz a modern művészetbarát ideál-ja, magyarázta először fenkölt, tisztult értelemmel művészi törekvéseinek mibenlétét. Szavakkal próbált Fiedler az emberek látóképessegére hatni, és hatott is. Mert a mai emberek szeméin át nem érez az agyuk, csak az agyukon át a szemük, hogy tudták volna Maréest megérteni, kinek gondolatai képszerűen, s nem képek gondolatzerű alakban jelentkeztek.

A müncheni évek után, Marées haláláig Itáliában a látásgyönyörök hazájában élt, ott, hol nem remélték az összetartozó térbeli művészetek különválasztásában az utat megtalálni, melyen járva, az ily képzőművészeti jelenség a szemnek legdúsabban, világosan szolgáltatná a bájakat. A művészetek ama viruló korainak klasszikus tulajdonsága, éppen abban nyilvánul oly kézzelfoghatóan, hogy teljes harmóniában lépnek ezek az összetartozó térjelenségek, tisztultan, világosan a látásgyönyör előnyére. – A sokoldalú tehetséggel megáldott Marées, miután megtalálta életcélját többé meg sem botlik a keresztutak előtt; amelyek a forma, linia avagy a színesség hangsúlyozását eredményezték volna. Teljes tudatában van annak, hogy szín, forma, linia harmóniája, az egészséges szemnek egy egységes követelménye. Nem lehetett tehát rest akár nagyobb kompozícióit is többször megfesteni, mert majd a színek, máskor meg a gesztusok hatóképessege nem volt eléggé kifejező. Igen, az önle-rombolásban Marées gízási volt!

Fejlődése sorrendjében vannak munkái a kiállításon elrendezve, így végigkísérhetjük legválozatosabb alakulásait, melyeket lelkének árnyai (avagy fényei?) kísérnek.

Az egyéniség szabadsága, szemben az örök törvényszerűvel. A képlátás, a természetlátás megkülönböztetése sok gondteljes órat szereztek neki; azonban jóval érdekesebbé tették eredményeit. Egy okkal több tehát a remény, hogy e kiállítás hatása nagy lesz, mert e kérdések épp úgy nyitva, megoldatlanul fekszenek előttünk, mint Marées előtt, és ezek tisztázására az ő munkái serkentek, és tovább segítenek. Az elégedetlenség Maréesnál természetéből fakadt. Nagy szorgalmát, munkaszeretetét, ez legkevésbé sem zavarta; azonban intenzivitása lazult.

Fájdalmára, képtelen volt munkáit oly tökéletesen befejezni, mint óhajtotta. Néhány képét annyiszor átfestette, hogy az így keletkezett technikai bajok ártalmára vannak a művészi hatásnak. – Látjuk, hogy ifjú éveiben környezetének Rembrandt-rajongása, őt is meghatotta. Később a flamand iskola tanulságait fordítja okosan előnyére. A nápolyi zoológiai állomás freskóvázlatai szintén itt vannak, és mutatják erős naturalista és díszítő képességét.

Néhol az impresszionistákhoz is közel jutott, nyilván akaratlanul, hiszen előtte egy monumentálisabb végcél lebegett. – Talán az a körülmény, hogy élete végén a környezetében élő fiatal művészekre igen nagy és továbbsegítő hatással volt, telítette harmonikus érzésekkel. Marées eredményeket ért el, amelyeket képtelen lebecsülni. Az 1882. évből való, befejezetlen Raub der Helena, még inkább Die Werbung, Die Hesperiden, Die drei Reiter, a három triptichon az 1885. évből és utolsó munkája, Ganymed – jelzik ez időszoknak az eredményeit. Valami fonséges érzés vesz rajtunk erőt, ha a színpompától duzzadó, harmonikus embereket egyszerű, mindennapi cselekedeteikben látjuk megörökítve munkáin. A gesztusoknak meggyőző ereje, a szemnek jól eső kiegyensúlyozottság felejteti velünk, hogy képek előtt állunk, és elvisz bennünket egy a maga teljességében határolt, és mégis harmonikus világba, amely teljesen Marée-é és mégis mindannyiunké. Fáradásnak, a munkának nyomaít veszítjük, s mint egy természeti jelenség, mely szép, és minden fázisában logikus, hat reánk e csendes világ. – Hiszem, hogy bánkódás nyilvánul a lázas érdeklődésben, amellyel ma egész

Németország Marées művészete felé fordul. Életében sokan felismerték és becsülték értékét. Böcklinhez, Lenbachhoz barátság fűzte, a szobrász Hildebrand fejlődésére Marées barátsága volt döntő hatással. Bátor volt egy egész életet külsőleg is megalkuvás nélkül, egy ideálnak élni, ezért bőven megszenvedett anyagi nyomorral. Mindez nekünk nem fontos, hanem a fenkölt, világos mosolyt tőle vesszük magunkkal: a szem, a látásgyönyör problémája nem változott, csak a kifejezőmódok változhatnak, amelyek a szemet gyönyörködtetni tudják.

E művész, ki képtelen volt a messze elérhetetlenben látott, minderősebben feltolakodó ambícióival versenyt futni, művészi útjában örökké nyíló, viruló rózsákat hintett emberek számára, akiknek a látás gyönyört nyújt.

## JEGYZETEK

1. KÁLLAI E.: Márffy Ödön újabb munkái. *Ars Una*, 1924. április 265–271. In: Művészet veszélyes csillagzat alatt. Bp., 1981. 210.
2. KONTHA S.: Femes Beck Vilmos húsz levele. *Ars Hungarica*, 1976/1 147–158.
3. FÉMES BECK V.: Olbrich-émlék. *Nyugat*, 1908. II. 502–504.
4. MNG Adattár: 3100/1930.
5. MNG Adattár: 3102/1930.
6. MNG Adattár: 3103/1930.
7. A levélrészlet közölve: Lukács György levelezése (1902–1917). Bp., 1981. 175.
8. MEIER-GRAEFE, J.: *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*. Stuttgart, 1904. Lukács Gauguinről írt cikkének lábjegyzetében (lásd 10. sz. jegyzet) hivatkozik a könyvre.
9. Fekete Éva szíves közlése.
10. LUKÁCS Gy.: Gauguin. *Huszadik Század*, 1907. június. VIII. évf. 6. sz. 559–562. In: Ifjúkori művek. Bp., 1977. 111–115.
11. LUKÁCS Gy.: Az utak elváltak. *Nyugat*, 1910. február 1. III. évf. 3. sz. 190–193. A Galilei-körben tartott előadás szövege. In: i.m. 280–286.
12. POPPER L.: A megismerés és a megváltás. Lukács György: A lélek és a formák. In: *Esszék és kritikák*. Bp., 1983. 65.
13. LUKÁCS Gy.: Esztétikai kultúra. *Renaissance*, 1910. május 25. I. évf. 2. sz. 123–136. In: i.m. 422–437.
14. Lukács György levelezése (1902–1917) Bp., 1981. 90., 94., 100. sz. levelek
15. LUKÁCS Gy.: i.m. 228 (95. sz. levél)
16. A fiatal Lukács és a képzőművészet viszonyáról lásd: TIMÁR Á.: Forma és világnézet. *Világosság*, 1983. október 608–616.
17. HAJÓS E.: Hans von Marées. *Fórum*, VII. évf. 1937. 45–46.
18. FÜLEP L.: Az emlékezés a művészi alkotásban. *A Szellem*, 1911. március. 1. évf. 1. sz. 56–90. In: A művészet forradalmától a nagy forradalomig. II. Bp., 1974. 623.
19. FÜLEP L.: Rippl-Rónai József. *A Ház*, 1910. 1. sz. In: i.m. 213.
20. FÜLEP L.: Magyar festészet. *Nyugat*, 1922. febr. 16., márc. 1., márc. 16. In: i.m. I. 325.
21. FELEKY G.: Hugo von Tschudi. In: *Könyvek, képek, évek*. Bp., 1912. 142.
22. FELEKY G.: Julius Meier-Graefe: Hans von Marées. *Nyugat*, 1911. II. 950–952.
23. Lásd az Ernst Múzeum katalógusa. Az előadássorozat 18. felolvasása
24. KÖRNER É.: Derkovits Gyula. Bp., 1968. 48–51.
25. PIDOLL, K. von: Aus der Werkstatt eines Künstlers. – Erinnerungen an den Maler Hans von Marées aus den Jahren 1880/81 und 1884/5. Luxemburg, 1890, 1908. – Lásd: HORVÁTH B.: Kernstok Károly. 1873–1940. In: A Komárom-megyei Múzeumok Évkönyve. 1968. 455. A lap-széli jegyzetekkel ellátott könyv egy budapesti magángyűjteményben van.
26. FELEKY G.: Fényes Adolf. In: i.m. 108.
27. Beck Ö. Fülöp emlékezései. Bp., 1957. 260.
28. KÖRNER É.: i.m. 49.
29. A. Volkman: Vom Sehen und Gestalten, Jena, 1912.

30. H. F. SECKER: Bemerkungen zu Hans von Marées. In: Wallraf-Richartz Jahrbuch. 2. 1925. 177.  
idézi: D. SCHUBERT: Die Kunst Lehmbrucks, Worms, 1981.
31. D. SCHUBERT: i.m.
32. D. SCHUBERT: i.m.
33. D. SCHUBERT: i.m.
34. BECK Ö. F.: i.m. 256–57.
35. A. VOLKMANN: i.m. 17.
36. Rippl-Rónai József emlékezései. Bp., 1957. 134.





## ÁMOS IMRE NAPLÓJA

Ámos Imre naplója nem ismeretlen a művészettörténeti kutatás számára. A szöveg legnagyobb részét 1964-ben a *Magvető Almanach*-ban Németh Lajos közölte, az antológia jellegének megfelelően jegyzetek nélkül, a naplóban megemlített, akkor még élő személyeket csak monogrammal jelölve. Hosszabb részleteket idézett belőle Egri Mária (Ámos Imre. Bp., Gondolat, 1980, „Szemtől szembe”) és az Ámos-monográfia szerzője, Petényi Katalin (Ámos Imre. Bp., Corvina, 1982) is. A teljes szöveg azonban sohasem jelent meg, s a mostani közlést indokolja az is, hogy az eddig kiadott részletek a napló utólag áttízlizált, nem pontosan szövegű változatából származnak, így Ámos feljegyzései eredeti formájukban, változtatások nélkül most látnak először napvilágot.

A naplót nemcsak a benne foglalt életrajzi adalékok, adatok, események teszik becses forrássá, hanem az is, hogy kirajzolódik belőle az a közeg és létmód, amelyben Ámos és a hozzá hasonlóan a kor társadalmából és művészeti közéletéből többé-kevésbé kirekesztett alkotók éltek és dolgoztak. Így, az egyéni festősors tükrében válik érzékelhetővé az egyre szűkülő léteztérből fakadó korlátozottság, a kényszerűségből vállalt, csendesen heroikus magány, az az ijesztő folyamat, melynek során a művészetét körülvevő értetlenséget felváltja Ámosnak, az embernek és polgárnak a kiközösítése. Ez a művész mártírhalálába torkolló szörnyű processzus értetheti meg velünk érzékenységét az őt ért igazságtalanságok és sérelmek iránt, ezért lesz számára végső menedék az otthon, s az őt körülvevő, növekvő bizonytalanságban ezért ad számára bizonyosságot törhetetlen művészi öntudata.

A művészettörténet-írás már több ízben foglalkozott az Ámos és Radnóti sorsában és művészetében rejlő párhuzamokkal. A festő naplója is tanúskodik arról a mindkét alkotóra jellemző fokozatos változásról, amelynek során a fennálló rendből való „belső kivonulás” a világba vetettség elfogadásává válik; a „Járkálj csak, halálraitélt” iszonyú attitűdjét Ámos így fogalmazza meg: „menjen minden, ahogy a víz folyik.” Ámos – a köztük levő különbségek ellenére – soha nem volt a szoros értelemben vett elkötelezett alkotó, Radnóti pedig még a poklok mélyén sem vált oly közvetlenül, személyes értelemben zsidó művésszé, mint Ámos – közös bennük az a szándékos, elszánt naivitás, megingathatatlan tisztesség és önbecsülés, amely aztán a mindkettejük számára halálösszá vált legalitás vállalásához vezetett. Pedig a festő ha lehet, még elszigeteltebb körülmények között dolgozott. Radnóti mögött és mellett ott állt a progresszív magyar kultúra ugyan szűkülő, de így is tekintélyes és erőt adó nyilvánossága, Ámosnak viszont jobban meg kellett küzdenie a hazai képzőművészeti élet elmaradottabb és konzervatívabb szerkezetéből fakadó értetlenséggel és kiszolgáltatottsággal. (Az egymáshoz valójában közelálló törekvések diszkrepanciájára jellemző példa Radnóti barátjának, Bálint Györgynek sommás és igaztalan kritikája Ámos és Anna Margit 1936-os Ernst Múzeum-beli kollektív tárlatáról, amelyben míg hosszasan méltatja az Ámosékkal együtt bemutatkozó Th. Th. Heine karikatúráit, addig a festőházaspár műveit egy kurta félmondat-tal intézi el. Más kérdés, hogy Bálint György számára az emigráns német művész aktuális politikai utalásokkal telített grafikái az adott helyzetben fontosabbnak tűntek, mint az erősen átszűrt, közvetlen „harci fegyvernek” alkalmatlan ámosi festészet.)

A napló eleinte sűrűbben, aztán ritkábban előforduló szereplői a műgyűjtők és vásárlók, így Fruchter Lajos, beczkói Bíró Henrik, dr. Szold Endre vagy a Lipótvárosi Kaszinó mecénásai. Jelentősebb szerepet kapnak benne a művész barátai és festőtársai, mindenekelőtt Vajda Lajos (kiben, bár kapcsolatuk nem volt mentes a félreértésektől és problémáktól, Ámos méltó szellemi társra lett), Paizs-Goebel, Bán Béla, Kelemen Emil. A fokozatos szegregáció szimptomatikus jele az is, hogy a különféle művészeti egyesületek és társaságok mellett egyre jelentősebbé válik Ámos életében az OMIKE (Országos Magyar Izraelita Közművelődési Egylet), ahol az olcsó menzai ebédek mellett kiállítási lehetőségekhez juthatott akkor, amikor a hivatalos intézmények kapui lassan bezárultak előtte. Ámos aligha tehetett mást: ki kellett használnia az egyre szűkülő nyilvánosság kínálatát alkalmakat, jöllehet az OMIKE-tárlatok és teadélutánok Herman Lipót-i szelleme mindvégig idegen maradt tőle. (Az csupán különös véletlen, hogy az egylet kiállítóterme az Üllői út 11. sz. alatt volt, éppen ott, ahol pár évvel később az Ámost postumus tagjaként kiállító Európai Iskola tartotta bemutatóját.) Mindenesetre festményei már csak ott, az Európai Iskola falai között lehettek rá arra a szellemi hazára, amelyre e napló tanúsága szerint a művész mindhalálig törekedett.

## ÁMOS IMRE NAPLÓJA

FEDÉL: 1935. DECEMBER 7.

1935. dec. 7.

Ma töltöm be 28. évemet. Magam sem tudom, miért jegyzem fel mindennapi életem eseményeit. Mondanivalóimat inkább festőileg igyekszem kifejezni, s inkább eddigi életem hagy elmondanivalót. Most már eléggé egyformán telnek a napok, eljutva egy bizonyos (pontig) amit a kollegák és az emberek előtt a munkámmal elértem, megállapodva, lelkiileg kiegyensúlyozva, egy előttem már csaknem tisztán álló úton szeretném küzdelmes, de nem elégedetlen, néha örömeiket is nyújtó életemet megérintő, hozzám szeretettel közelálló élettársammal tovább élni. Amiket mégis leírok magamnak, azzal az érzéssel teszem, hogy évek múlva elővéve ismét felelevenítsem magamnak: azt a sok igen hamar elfeledhető emberi hibákat és erényeket, mellyel egy induló festő szembetalálja magát ma, amikor kenyérre megy a harc és az Ember leginkább kitűnik az emberekből.

Tegnap felkeresett műtermemben Fruchter Lajos<sup>1</sup>, akinek, úgy hallom, legszebb gyűjteménye van modern képekből, helyesebben attól a néhány komoly művésztől, akik ma itt a korszerű piktúrát képviselik, Bernáth, Szőnyi, Egy. Bernáthot isteníti, amit megérték, mert régebbi dolgai olyan mély meggyőző lírát adtak festőileg tökéletesen megoldva, amelyhez foghatót sehol sem találunk. Nagyon csodálkozom, hogy Berényt nem említi soha, aki legalább olyan jó festő, mint Bernáth. Rám Artinger Imre<sup>2</sup> hívta fel a figyelmét első kollektívem alkalmával, s igen nehezen akart eljönni megnézni, mivel félt, hogy nem talál semmi érdemlegeset. Ellenkező véleményét, később, azt a kijelentést adta tudtomra, hogy sajnálja, hogy nem első nap jött el, mert akkor még inkább segítségemre lett volna. Akkor egy néhány vásárlást az ő jóakarataának köszönhettem. Most látni akarta az azóta festett képeimet. Igen megelégedetten ment el tőlem hóna alatt egy vászonnal (Öreg asszony öreg udvarban)<sup>3</sup>, melyet azzal vitt mindjárt magával, hogy du. nála levő festőbarátjának fogja megmutatni. Nagyon örültem ennek (a 150 P.-nek külön), kíváncsi voltam a barátai véleményére. A kiállításon vásárolt képemet barátai, ill. kollegáim azzal a megjegyzéssel fogadták annak idején, hogy „elfogadjuk”, ami vállrandítással volt bizonyára összekötve, hiszen egy új és fiatal embernek a befogadását, mondhatnám konkurenciáját jelentette egy ma oly ritka jószemű gyűjtőnél. Feleségem képeit félve kezdte átlapozni. Benne is élt az emberek nőikkel szemben táplált gyanúja, hogy közepes tehetséget vagy egészen győnge dilettánst ismer meg, s akkor nehéz lesz már néhány kínos szót kinyögni. Meg volt lepve, és miután átnézte a dolgokat, megígérte, hogy kiállítást fog létrehozni azokból, és meggyőzni igyekszik a felületesen véleményt hangoztató festőket arról, hogy nem áll befolyásom alatt, mint mondják, hanem egy hozzám hasonló felfogású önálló művészt ismert meg benne, akinek megvannak a maga külön kifejezési eszközei és mondanivalói. Kényelmes álláspont

az emberekről hamar véleményt mondani valakiről, akit alig ismernek, ezzel elintézettnek veszik a dolgot anélkül, hogy mélyebben foglalkoznának vele.

dec. 21.

Ma nem voltam otthon, amikor felkeresett egy régi ismerősöm, dr. Szold Endre<sup>4</sup>, a feleségemmel beszélgetett, várva, hogy hazajövök. Furcsa, ahogyan megismeri az ember egy laikusnak a lelkét. Őt ugyan dilettánsnak kell számítani, mert maga is fest, pár évvel ezelőtt kaptam tőle egy pasztellt dedikálva. Ő azok közül az emberek közül való, aki hamar mellé szegődik annak, akiről megérzi, hogy valamivé kinőheti magát, pénzt nemigen áldoz képekért, vagy csak talán nem tudom kezelni? Mert már jónéhány rendes darabom van nála, és a feleségemtől is egy temperája, amiket azonban cserébe szerzett meg tőlünk régi ruháért, ill. bútorféléért. Kisebb gyűjtőnek tartja, magát, van néhány selejtes darabja egyik-másik festőnkől. Ma még semmitmondó, mint gyűjtő, de az az ember, aki szereti a képeket. Ha jobb módban lesz és nem fogja sajnálni a pénzt, úgy komoly gyűjteményre tehet szert, mert ízlése kielégítő és jópár szemszögből nézi a dolgokat. Keresi a kapcsolatokat komoly gyűjtőkkel, és így került össze Fruchter Lajossal, és ma mondta, hogy kérdezte tőle, mit szóltak a képemhez festő ismerősei, mire Fruchter azt válaszolta, furcsa emberek ezek a festők, sosem tesz nekik a másik képe, ebből a kijelentésből sokat tudtam meg. Amíg az első sikeres lépéseket tettem, addig verték a vállam a felszínen levő művészek, most, hogy már kisebb sajtósikerem volt, és egyik-másik gyűjtő vett tőlem, egyszerre a konkurrenst látják bennem, aki gyengíti eladási esélyeiket, különösen egy ilyen lelkes gyűjtőnél, mint Fruchter. Ha gondolkozom a dolgon, félni kellene attól, hogy F. megjedve az esetleges nem tetsző véleménytől, egyáltalán nem fog velem törődni tovább, de tartom annyira emberismerőnek, hogy átlát az ilyen viselkedésen (mellesleg az a kép talán csakugyan nem olyan, ami megüti a mértéket, és én nem szoktam befolyásolni a vásárlót abban, hogy mit vegyen). Pár napig otthon voltam szülőfalumban egy gyászessel kapcsolatban. Ahogy elnéztem a régi bútorokat, nagyapám könyvszekrényét, pipatartóját, a régi gyertyatartókat, tükröket, mind egy-egy képet indított meg bennem, már előbbi képeimen is gyakran egy-egy tárgy indított munkára. Annak külön élete van, egyik-másikat sajátos légkör veszi körül, amivel asszociálódnak bizonyos emlékeim, ezeknek az emlékképeknek kivetítései érdekelnének újabban. „*Asszociatív expresszionizmusnak*” nevezem magamban ezeket a képeket, Szerintem ma már nem lehet másképp újat adni, mintha az ember legőszintébben adja a maga lelki képeit. Individuálisan festeni másképp nem lehet. Olyan érzéseknek a közvetítését szeretném, melyek az enyéimnek *csak*, és mégis örök emberiek, nem lefesteni valamit, hanem azzal a tárggyal vagy figurával asszociált emlékképek összegét belesűríteni a képfelületbe, úgy, hogy a lelkitartalom legyen az a plusz, ami a helyes kép-követelményen kívül (szerkesztés, komponálás, szín) megkülönbözteti minden más képtől. Egy bizonyos spirituális jelleget szeretnék belevinni minden dologba.

1936. jan. 5.

A napokban közvetve hallottam magamról egy kijelentést, ami ha őszinte volt, igen jólesett és nagyon örülök neki. Berény mondta állítólag egy ismerősömnek, hogy a „jövő magyar piketúrája az Ámosé és a Hinczé”. Nehéz elhinni, hogy így vélekedjék ma egy aktív festő egy fiatalabbról, de Berényt tartom olyan komoly embernek, hogy nem akart bókolni valakinek, akiről azt sem tudta, hogy közöm van hozzá. Multkorjában megígérte, hogy feljön hozzánk, szeretné látni a dolgainkat, tőlem igen keveset látott, így még eléggé drukkolok, de különben én őszintén adom magamat minden dologban, tehát nem befolyásol senki kritikája, csak legfeljebb érzelmileg érint. Akkor mondta, hogy kíváncsi rám és Hinczre. Az utóbbi furcsán viselkedik mostanában velünk, valahogy mesterségesen terjeszti maga körül a homályt, amiből itt-ott villan ki egy meglepni akaró kritika (rőla). Párszor járt fent nálunk, akkor beszélgettünk is képekről, mostanában igen zárkózott, beburkolódzó, mondhatnám, nagyképűen bújik a tehetséges és titokzatos művész kulisszája mögé. Én ezt úgy magyarázom magunknak, hogy ez egy még le nem higgadt embernek a viselkedése, aki próbálkozással, amíg a legszélsőségesebb törekvésektől a komoly, elmélyedő líráig szállnak le, illetve teljesednek ki, presztízsből burkolja ködbe. Épp ma láttunk a Tamásnál tőle három képet (Derkovits grafikai hagyatéka volt egyébként kiállítva, remek és szép dolgok), amik mondhatom, megleptek, mert

attól féltém mindig, amikor a fiatalokról beszéltek, hogy egy vonalon emlegettek vele, hogy ő egy szörnyen szélsőséges franciás ember, amint régen volt, és én vele szemben egy elmélyedő, de konzervatív lírai piktor vagyok, így most látott dolgai (3 darabból ugyan nem szabad ítélni) azt mutatják, hogy bizony igen erősen leépítette a divatos és levitézlett izmus piktúráját egy őszintének látszó, majdnem Márfy, Kmetty természetfestéssé, ami sokkal szimpatikusabb, mint az, amit addig csinált. Ma nyílt meg az Ernstben a Farkas István kiállítása. Dekoratív, színes képek, melyek ha a bennük levő elmélyedő lírai hangulatuknak megfelelő mélységgel lennének megfestve, egy igen exkluzív szép piktúrát adhatnának, így azonban egy áldásra nem szoruló ember gondolat kivételései; vázlatos, meg nem dolgozott módon félig kimondott szavak, amik így is igen szépek, de nem kiteljesedett kész dolgok.

1936. jan. 18.

Beckói Bíró Henrik<sup>5</sup> látogatott meg bennünket. Kedves öreg úr, azzal állított be, hogy ugye ha ő valamit megígér, hát meg is teszi. Csodálkoztam ezen a megjegyzésén, aztán azt gondoltam, inkább fogja fel valaki így az ilyesmit, mint pl. a Falus Elek<sup>6</sup>, aki kiállításom alatt megbízott valakit, hogy vegyen a számára valamit tőlem, és Ernst Lajos többszöri telefon hívására sem jelentkezett, megfosztva egy nehezen induló embert egy kis segítségtől. Ami még furcsább, Goldbergerné sem hozta szóba később a dolgot, elintéztettek véve a megbízással a vásárlást. Nahiszen a zsidó magyarjaink műpártolásáról rengeteg csúnyát mondhatnak, persze olyanokról van szó, akik ígérnek, és örömmel döngöttek a mellüket minden kis sikerünk esetén, hiszen az ő szeretett vérei vagyunk, de az ígéretek beváltására egyáltalán nem gondolnak, úgy látszik, azt gondolják, boldoggá tették az embert már azzal is, hogy ígértek. Visszatérve a Beckóira, amint kipihente magát, vontatottan előadta, hogy beszélt a minap Lázár Bélával<sup>7</sup>, aki megkérdezte tőle, nem venné-e rossz néven, ha az ő (Beckói) díját,<sup>8</sup> amit a Szinyei társaság szokott odaítélni, nekem proponálná az ülésen. Ő mondta, hogy neki nagyon szimpatikus gondolat, engem meglehetősen értékel, és hozzájárul, ha a társaság tagjai is megszavazzák. A Szinyei nagydíját, mint említette, valószínűleg Berénynek adják, aminek nagyon örültem. Most persze azon múlik a dolog, hogy lesz-e elég jó emberem a társaságban, és nem szavaznak-e le valaki mással szemben. 200 pengőről és az erkölcsi eredményről van szó (ami már elég régen tart, de félek, hogy nehezükre esik a rokonaimnak bármilyen szívesen is adják) csak lakásunkat fedezi, anyagra csak az igen ritka eladásból jut, míg kenyeret még mindig az OMIKE menzán ehetünk. Megnézte a Mancsi dolgait, s utána belátta, hogy nem volt igaz a neki sem, amikor elharmarkodva mondott ítéletet fölötte az én befolyásomra célozva, mert egy sokkal világosabb skálájú női felfogású igen tehetséges művészt ismert meg benne, egy aquarellt meg is vásárolt tőle (10 P-ért).

1936. február 23.

Előbbi soraimban látom, hogy a Beckói Bíró Henrik-féle díjról, ill. látogatásról szóltam, most hogy utána vagyok a dolgoknak, nyugodtan beszélhetek róla. Hát nem kaptam meg persze, bármennyire úgy is volt beállítva, odaadták Nagy Istvánnak azzal, hogy öreg, beteges ember, aki nagyon megérdemli és rászorul. Igazán nem sajnálom tőle, rendes, komoly festőnek érzem. Most a KUT kiállításáról<sup>9</sup> kell beszélnem. Felszólították a festőket, hogy mindenki küldjön be, mert eddig még nem létező szigorúságú zsűri fogja elbírálni a képeket, és úgy a bevételnél, mint a rendezésnél csak a kvalitás fog érvényesülni. Szakítanak az eddigi „Baráti alapon” rendszerrel. Beküldtem egy nagy vázlatot, feleségem három kisebb temperát, mindketten olyanokat, amiket objektíve nézve a legmegfelelőbbnek tartottunk. Eredmény: tőlem bentmaradt, Margittól semmi, de miért?

A rendezést látva rögtön sejtettem, hogy képem el van helyezve egy sötét falon a viharsarokban, körülötte a legszélsőségesebb emberek színes, rikitóan tarka dolgai, amik az én halk tónusos képeimet ütik, fel van húzva túl magasra, szóval a legrosszabb helyre, ami a kiállításon csak lehetséges. Nem szóltam semmit, gondolva, nem vagyok KUT-tag, nem igényelhetek jobb helyet: a kiállítás egyébként a szokott „baráti alapon” megrendezve, a zsűritagok dolgai a főhelyen, legyen az jó vagy rossz, a bevett dolgok között gyenge dilettáns képek, persze barátoktól, kiderül, hogy 400 képet csődítettek oda, ebből elfér, illetve ki van állítva 80, és ha az mind jó volna, és nem tudnám, hogy a

kidobottak között számtalan jobb volt, akkor nem szólnék semmit. Ami még furcsább nekem, áll egy ember, később tudtam meg, hogy a KUT titkára, miért küldtem csak egy nagy képet. Ez enyhe zsarolás, primadonnás kérdés. Mondtam, azért, mert nem bíztam a KUT-ban, és nem reszkiroztam több képet, mint nem tag a beküldésre, szóval mert jó volt a képem, de nagy volt, és nem merték kidobni, elbántak velem úgy, hogy kidobták a feleségem, és engem félrerendeztek úgy, hogy senki sem veszi észre a képet, ami pedig egyik legkomolyabb darabom.

Sajnálom, hogy szó esik rólam, mert sokan észreveszik a dolgot, én elhatároztam, hogy többet nem veszek részt a kiállításaikon, bármennyire mondták is, hogy máskor remélik, többet küldök, és el tudják rendezni jobban. Artinger Imre mondta a megnyitón, hogy szeretné a Magyar Művészetben leközölni<sup>10</sup>, és ha van, vigyek fel egy fotográfiát róla, gondolkozom a dolgon, tehetem-e, hogy kiadjak erre 7–8 pengőt, mikor azon sok anyagot vehetek. – Azt látom, hogy az érzésem nem csal, mikor egy féltékeny visszahúzódnást látok az arrivált és félig befutottaktól velem szemben, minduntalan a fiatalágomat emlegetik, ám azért inkább csak legyenek az, és fessek jó képeket, és ők rendezék félre, ha tehetik. Aki ismer és megkeres, megtalál, eldugva is.

1936. május 26.

Szomorú, hogy majdnem mindig akkor kell folytatnom jegyzeteimet, ha ki akarom magam panaszkodni. Sok összegyűlt keserűség kívánczik ki belőlem. Én duplán szenvedem el a megbántottságot, mert látnom kell azt, amit Annával is csinálnak. A primadonnák korát éljük, olyan primadonnákét, akik a legkülönbébb eszközökkel szerzik meg maguknak ezt az utálatos nevet, de mindenestre elérik, hogy bennfentesekké válnak mindenütt, és lehetőség nyílik nekik arra, hogy a maguk kiemelése érdekében másokat lenyomhassanak.

Anna beküldött a Szinyei Fiatalok<sup>11</sup> kiállítására képet, objektíve erős kritikával választottuk ki együtt, az 50 kép közül csaknem biztosra vettük, hogy a Szinyeiben való eddigi szereplése után legalább ötöt bevesznek, és valami díjat is fog kapni a kitüntetések után. Eredmény: bezsűriztek két darabot, igaz, hogy jól választottak, de ezzel semmiképp sem lett volna képviselve a többi. Protekciók 5–6 darabjával szemben. Meg kell jegyezni, hogy ezen a kiállításon az Aba Novák Iskola vonult fel a legnépesebben (korrigálnak nála, és ezek közül a zsűriben is benn volt Zádor, Iványi Grünwald, Pátzai), előre lezsűrizett dolgokkal mentek előre is jól hangzó díjelosztással. Természetesen Anna több jó képe zavarta volna az előre is összedolgozott tervet, így történt, hogy 5 képét, ami mind megütötték a kiállítás színvóját, kidobták. Ezt látva nagynehezen visszavonattuk a bezsűrizett két képet, ami szokatlan felzúdulást keltett, mivel ezzel a zsűri ítélőképességét és szuverenitását szerintünk megsértettük. Tény az, hogy egy olyan zsűri, amelyikben több közismert idős és elfogult, másrésztől művészeket semmire sem becsülő ember foglal helyet, nem a legalkalmasabb egy fiataloktól beküldött anyag elbírálására. Megsértődtek a visszavont képek miatt. Szóval egy fiatal művésznek nem szabad, hogy önérzete legyen, fogadja el kegyesen az öregektől azt, amit jónak látnak, nézze el a talpnyalók hízelgéseit, akik ezzel a móddal megközelítik eredményesen a zsűritagokat. Szomorú helyzet, ma boldognak kell lennünk, ha valaki passzívan viselkedik velünk szemben, inkább, mintsem ellenünk legyen. Feküdjünk az elfogult öregek lába alá, mint Lázár mondta, és tűrjünk. Hát nem, én nem hízelgek. Annával együtt sohasem hallgatom el a véleményemet, van szemünk és látjuk a dolgot magát. Ma tudtuk meg, hogy a múltkori képviszavonás miatt megsértődött öreg piktorok nemes bosszút álltak rajtunk. A Munkácsi Céh,<sup>12</sup> amelynek tagja vagyok, megrendezte ez idei szokott jótékony célú kiállítását, beküldtünk Annával két-két képet, gondolva, hogy ezt biztosan beveszik. Eredmény: bezsűriztek 1–1 darabot, belenyugodtunk. A kiállításon láttuk, hogy az Anna képe nincs kiakasztva, holott én a katalógus kefelenyomatában láttam, kiderült, hogy egy vagy két zsűritag újból zsűrizve a következő kijelentések kidobta Annáét, hogy: „A művész nő a Szinyein nem *akart* kiállítani, hát itt sem fog”. Ez a valaki vagy Szilányi Lajos,<sup>13</sup> vagy Zádor lehetett, mindenesetre jellemző a korlátozottságukra, hogy ilyen aljasan álljanak bosszút egy velük szemben elkövetettnek vélt sértésért, hozzá kell tennem, hogy a kiállítás tele van gicsekkel, olyanokkal, amiket a Solymosnál<sup>14</sup> sem lát az ember szívesen, köztük az említett egyik úrtól is egy-kettő. Így segítik elő a megélhetésünket ezek az urak, akik döngetik a mellüket, hogy segítségére akarnak lenni a fiataloknak a sorsjegy akcióval (megjegyzem, hogy tőlem még sohasem vettek semmit), s ugyanakkor megfosztják az embert pár pengőtől, amit a beküldésnek kell befizetni és

egy kiállítási lehetőségtől. Kíváncsi vagyok nekik, hogy soká éljenek, és éljék meg, mikor szégyenkezni fognak a velünk szemben való mostani eljárásukon.

1936. szeptember 4.

Júliusban megkaptam a Lipótvárosi Kaszinó díját. Előzőleg néhány idősebb úr járt nálam műterem-szemlélni. Bizony láttam rajtuk, hogy nincsenek elragadtatva fejből festett dolgaimtól, amit abból is kikövetkeztettem, hogy egy régi, első stúdiumomat, amit még Rudnaynál festettem, követendő példának ajánlották nekem. Persze ezek után egyáltalán nem reméltem, hogy lesz a díjból valami, annál nagyobb volt tehát a meglepetésem, mikor értesítettek az eredményről. Később tudtam meg, hogy néhány festő és kritikus vagy gyűjtő tudtomon kívüli támogatására juttatta nekem ezt a 250 pengőt, ill. a díjat.

Ami a munkarendemet illeti, a leghetetlenebb hangulatban vagyok, utálok a dolgaimat, a legteljesebb csődbe jutva érzem magamat.

október 21.

A legutóbbi hetekben nem jutottam hozzá, hogy elővehessem ezt a jegyzetet, így most összefoglalva jegyzem fel a dolgokat. Egészen váratlanul ért bennünket Ernst Lajos<sup>15</sup> meghívása, hogy töltsük meg a helyiségeit két terem kivételével. Margitnak jól jött a meghívás, mert ő még nem mutatta meg eddig az anyagát együtt. De én csak 1937 őszén szerettem volna kiállítani. 5 napunk volt a keretezésre, ami rémes iramot és költséget igényelt, mert 86 darab képet és egy teremnyi grafikát kellett rendbehozni. Vegyes érzelmekkel mentünk neki a dolognak. Tudtuk, hogy kicsit korán van a dátum, és azt is, hogy Ernst most nem tudott kit hirtelen előrángatni. Szóval nem sok reményünk volt az egészhez, de az anyagunk készen és jó volt, így bátran álltunk ki. Persze az eredmény az, amit be nem valva egymásnak, vártunk. A kritika hűvös, csaknem dorongoló, az érdeklődés közönyös, lanyha, eladás alig valami. Kritika ma nálunk komoly nincsen, a legtöbb lap a képekhez alig konyító újságírókat küld ki, vagy ami még rosszabb, csapnivaló rajztanárokat és dilettáns festőket, akik oldalnyi helyet kapnak és szórják szidalmaikat azokra, akik nem az ő szájuk íze szerint dolgoznak, vagy akik jobban festenek, mint ők. Egyrésztük nem tud mást, mint analógiákra támaszkodni, elfogadott nagyságokkal rokon vonásokat a fiatalabb rovására írni. Így Kárpáthy Aurél egyebet sem tesz, mint összehasonlít, nem képes belenézni az emberbe, csupán külsőséges dolgokból ítél. Pl. ami véletlenül hasonlít egy meghalt nagyságra, vagy egy motívum neki már elég, hogy valaki nagyon epigon legyen, szóval a hivatalos kritika nem ért semmit. Nem akarok bővebben szót vesztegetni Bálint Györgyre,<sup>16</sup> aki a velünk kiállító Th. Th. Heine grafikáit agyondicséri a szociális tartalmuk miatt, ugyanakkor velünk, küszködő komoly fiatalokkal szemben antiszociális, amellet abszolút nem ért a piktúrához, vagy Rónai Kázmér festő és rajztanár oldalakon keresztül csépel bennünket, mert bernáthosan modern és sarlatánok vagyunk. Ezzel szemben igen örömdetes volt a hozzáértők őszintének látszó komoly dicsérete mindkettőnk dolgairól. Kállai Ernő egész különösen érdekesnek mondta a képeimet, mondta, hogy szeretne velem foglalkozni a M. Művészetben, beszél Artingerrel, és ha a Berlinben tervezett kiállítás<sup>17</sup> létrejön, akkor tőlem is akar vinni két-három darabot. Ennek nagyon örültem, mert ő talán az egyetlen, aki mélyebben lát, és megérzi az embert a dolgok mögött. A Fruchter csak átfutott a termeken, megjegyezve, hogy tavaly jobban meg volt lepve az anyagomtól. Ezek az emberek azt szeretnék, hogy artista módjára havonként új számokat tanuljon be valaki, minden alkalommal más legyen, nem bírják megérteni még példákából sem (Rippl-Rónai, Szinyei, Ferenczy évekig ugyanazt variálták), hogy egy időszakot ki kell mélyen dolgozni, és ez sokkal őszintébb, mintha valaki mesterként újat csinál, mert fél a laikusok kritikájától. Vásárlások azok részéről, akiktől vártuk, nem történtek, sajnálatos, de rájöttem, hogy a Frenkel<sup>18</sup> kötelékébe tartozó pénzemberek érdekösszeütközést kell lássanak abban, ha nem az ő embereikhez viszik pénzeiket, ill. a vásárlókat. Mi fiatalok még várhatunk, koplalhatunk. Berény nagyon aranyosan vigasztalt a közönnyel szemben, és barátilag megmagyarázott sokmindent. A kollégák kenyéririgységgől nem is akarok beszélni. Azt hiszik, nekünk milyen jó dolgunk van, pedig semmi mást nem teszünk az akart eredményért, mint azt, hogy dolgozunk, belső szükségből, őszintén, nem politizálunk, és ha pénzünk van, anyagot veszünk rajta: s ha kiállítani tudunk, az nem a tülekedés miatt van, hanem mert jó az anyagunk, és eleget dolgozunk.

dec. 10.

Csaknem egy év telt el, hogy jegyezni kezdtem ezeket a dolgokat. Ez alatt sok tapasztalatot szereztem. Bele kell szoknunk abba, hogy ma a művész mondhatni lesajnáltja a társadalomnak, legyünk boldogok, ha megnézik a dolgaikat, ha szóba állnak velünk. A közönség tudja, hogy ebben a szörnyű kenyér utáni hajszában ki vagyunk szolgáltatva filléreinknek, és ezzel a tudattal ma olyan dolgokat tenni, amiket különben nem tenne. A művészet szentsége és tekintélye teljesen le van járva, a nyárspolgár nem felemelkedni akar a művészhez, hanem lehúzni magához, és ebben segítkeznek neki a nagyon is földön élő művészek zöme, akik idomulnak divatjaikhoz, szokásaikhoz, társadalmi konvencióikhoz, s a nem neki tetszően gondolkodót dilettánsnak, műbohémnek, különcnek nevezi, és biztosan hisz az illető tehetségtelenségében. Most elég sokat dolgozom, nem mintha meg lennék elégedve magammal, mert az utóbbi időben egyre jobban érzem, hogy ki kell dobálni magamból a salakot, mely útjában áll az igazi értékeknek. Mindjobban kezd kialakulni bennem az a meggyőződés, hogy a piktúra csődbe jutott ebben a formájában, ma már nem tudok elképzelni mást, csak ami a legbensőbb lelkiélettel függ össze, és azt adja valaki vizuális festői formákban, hiszek az ihletnek nevezett elcsépeelt frázisban, olyan értelemben, hogy azok a ritka percek mintegy transzbeli állapotot jelentenek, mikor az emberből felszínre kerülnek a legőszintébb érzései, szinte megszállva dolgozik, mint a hipnotizált, mikor felébred, alig tudja, mit csinált. Talán az emberiség történetében lesz még egy olyan korszak, mikor az igazi művészek csak azok lesznek, akik magukat transzba hozva adják az emberi érzések olyan formáját, amelyek a tudatalattival, az álommal, a kozmikus erővel lesznek összefüggésben, persze remélhetőleg az alatt a pár évezred alatt az ember odáig fejlődik, hogy kitermelődik, ill. kifinomodik egy réteg, amelyik ezeket a képeket majd meg is érti. Érzem, hogy nem azt adom, amit szeretnék, mint festő, de én nem bírok ugrani, betartom a lépéseket. Talán közelebb fogok jutni a megvalósításhoz egyszer, ahhoz, amit érzek, ha nem, akkor vigasztal az a tudat, hogy nem vagyok egy beképzelt önimádó, hanem vagyok egy jószándékú lelkesedő művész, aki erején felül nem próbálkozik és türelmes másokkal szemben is.

1936. dec. 31.

Tegnap kaptunk egy levelet Vajdától, most Pozsonyban van a leendőbelijénél, ha egyáltalán eljutnak anyagilag odáig, hogy összeköltözhesse nek, ill. megesküdjének. Szegény fiú jó pár napja van, érti, hogy valaki szereti és megérti, ez erőt ad neki a további küzdelemhez. Én nagyon tehetségesnek látom, csak azt tartom, hogy nem bírja őszintén nézni magát, kötik a látott és tapasztalt dolgok. Összekeverednek benne a bizantinikus ókeresztény dolgok, primitív, száraz, modern franciás (már lejárt) törekvésekkel, alapjában véve szentimentális romantikus ember, de az érzéseit elnyomva magában csupa kemény, száraz formatípust ad, pedig lenne kimondani valója. Furcsa, hogy ugyanazokat a festőket szeretjük mindketten, Chagallt, Csonváryt, Gulácsyt, Picassót stb., s mégis megkeményíti magát, s mintha csak azért, mert mi pár fiatal itthoni lírai érzéseket adunk, ő kész-akarva mást csinál, kínlódik, keres, mintha félne attól, hogy együtt menjen a többiekkel, leszólja a mai magyar piktúrát, utál mindenkit, akinek egy kis sikere van. És én úgy látom, hogy mindez azért, mert túlságosan egyéni szeretne lenni, és senki sem veszi be, amiket csinál. Én bízom benne, hogy le fogja vetni a merev abroncsokat magáról, és feloldódik egy komoly piktúrában, mert nagy-szerű kvalitásai vannak. Ma beszéltem egy muzsikussal, együtt tapossa velünk a menzát már vagy 10 éve, és megoldva látom régi óhajtott vágyamat. Tanítani fog zeneelméletre és ezzel összefüggő dolgokra. Nem tudom, hogyan van, de egy belém rögződött érzés, hogy lettem volna olyan muzsikussal, mint festő, ha azt kezdtém volna el, néha furcsa erejű hangok és képek keverednek bennem, és minthogy a zenéhez nem értek, a festésbe transzponálva az egészet, de elvesz belőle igen sok szépség. Nagyon szeretnék annyit megtanulni, hogy legalább kisebb hangulatokat, zenei érzéseket lerögzíthessek. Hiszen tudom, hogy két úrnak szolgálni nagyon nehéz, s mostmár igyekszem becsülettel csinálni azt, amelyikben már benne vagyok, szeretnék csellót tanulni, hogy legalább magamnak játszhassek néha komoly szép muzikát. Most tanítani fog ez a Grosz<sup>19</sup> nevű fiú, s cserébe képet adok neki. Nagyon örülnék, ha valamennyire kielégíthetném zenei kívánságaimat, a komoly zenecsinálásról vagy megértésről már sajnos lekéstem. Talán egy másik életben az lehetnék.



1937. máj. 13.

Erősen meg vagyok fáva, nincs kedvem, ill. eröm dolgozni, így eszembe jutott ez a füzetem, s egy-két lényegesebb dolgot feljegyzek. Nemrég zajlott le a KUT kiállítása,<sup>20</sup> minthogy nem vagyunk tagok, mint vendégek küldtünk be pár képet, bent tartottak Margittól egyet, tőlem kettőt. Mindkettőbe asszociatív érzéseket vetítettem ki, az egyik Aquincum 1937, melyben a régi amfiteátrum-ban járva az ott kapával menő óbudai paraszt felébreszti bennem az egykor ott viaskodó gladiátort, a két figura mintegy összemontírozva van megjelenítve a csaknem naturalisan visszaadott háttérben. Volt, akinek tetszett, s volt, aki mosolyogva kérdezte, hogy mi akar lenni... Berény nagyon sokat beszélt velem róla, Kállai Ernő is igen szereti. Kállai egyébként folyton olyan irányban piszkál, hogy ne álljak be abba a sorba, mely piktúra az én benső világomat csak kis százalékban adja vissza, hanem bátran, nem törődve az emberek véleményével, fesseam a legbensőbb és őszinte érzéseimet, minthogy én tele vagyok emlékképekkel és misztikus gyermekkori mesék (Kálló szent levegője, nagyapám talmudi meséi, és intelligens magyarázatai) tudatalatti és tudatos lerakódásaival, dobjam ki magamból ezeket a dolgokat, elég fiatal vagyok még, és ráérek bezárkózni egy nyugópont felé tartó festési módba, mely semmi izgalmat, semmi feszültséget nem mutat. Én igazat adok neki, hiszen tulajdonképpen azt csinálom, amit mond, magamtól is, de kénytelen vagyok félretenni az igazán belülről jött képeket, mivel az itthoni légkör nem alkalmas az előhozatalukra, itt most a Római iskola a divat, mindent, ami franciás vagy szubjektíve van kimondva, visszautasítanak, s így kényszerítve vagyok arra, hogy tulajdonképpen pihenésnek számított időben festett, a természettel közelebbi vonatkozásban levő dolgokat hozzám elő olyanoknak, akik ritkán venni akarnak tőlem, a furcsa az, hogy még a gyűjtők is, mint a kritika, rá akarja oktrojálni az emberre saját felfogását, pedig ki érzi a képek belső értékét jobban, mint maga a festője, s ha véletlenül egy-egy ilyen képet akar felajánlani az ember egy gyűjtőnek, az a válasz, hogy ilyesmit el kellene tenni a későbbi időre. Nem baj, furcsa ugyan, de az az igazság, hogy a soha el nem adott dolgaim a legjobbak az én szemmemmel nézve, s legalább ha életemben ezek nem kerülnek magántulajdonba, úgy a hagyatékom művészi értéke jóval fölötte lesz az eladott dolgaimnak. Ja igen, a másik kép (KUT) „Öreg imasztafnál” egy könyv, egy öregasszony és egy önarcképféle sófárral a kezemben, igen sokat mondok, ill. viszek bele, de csak kevesen tudják kiolvasni belőle. Egrinek nagyon tetszett állítólag. A Nemzeti kiállításra beküldtem három képet, soha ennyire nem vigyáztam még rá, hogy egy Múcsarnokban levő kiállításról van szó, tehát a legegyszerűbb, illetve könnyen érthető, festőileg szépen előadott képeket küldjek, melyek a konzervatív zsüri ítéletét elbírák. Gondoltam, egyet-kettőt bevesznek, eredmény: kidobtak teljesen, azzal az indoklással, hogy jobbakat is festettem azelőtt. Ezzel szemben a kiállítás oly gyatra (rendezés!!!), hogy az iskolai hulladék képeimet küldtem volna, az is megütötte volna a kiállítás nivóját. Nem a képek voltak a hibásak, hanem a zsűritagok, ez nem védekezés és nem frázis, hanem így van. Hát semmi esetre sem fogok a Múcsarnok zsürije szerint festeni, és nem kedvetlenedek el ettől az (engem ismerők szerint is) igazságtalanságtól. Egyébként is kárpótolva érzem magam, mivel a KUT Márffy szerint meg fog hívni tagnak a legközelebbi ülésén. Most csak egy nagy vágyunk volna, hogy kimehessünk kicsit külföldre, rettenetesen szükségét érezzük egy kis felfrissítésnek, impresszió gyűjtésnek, nem lehet vélegletekig sajtolni az embernek magából a képeket, a tele zseb is kiürül egyszer, hát még, amelyiket éveken át fosztogatnak. Ha meggondolom, hogy nincs Pesten olyan rossz festő, aki már valami más módon (öszöndíjnak) ne járta volna Rómát, Párizst stb., s mi még alig mozdultunk el Pestről. Na de vigasztalom magam, azok sem produkálnak többet és jobbat, mint mi, és remélem, hogy egyszer mi is csak kijutunk. Most jut eszembe a külföldi útról, hogy milyen kimondhatatlan érzéssel fogadjuk szegény Ernst halálát, nagyon szerettük nemesen önzetlen lelkesedő lelkét, nekünk olyan nagy veszteség az ő elmenetele, amit nem lehet egykönnyen pótolni. (Ő mondta mindig, maguknak ki kellene mennie külföldre, meglátják, azután milyen remek dolgokat fognak csinálni.) Szegény, nem bírta el az életet, mely az utóbbi években szorongatta. Lázár Béla sírva mondta a temetésén a búcsúbeszédet, az egyik felét vesztette el benne ez a derék jó ember.

Jubileumi év öngyilkossal?

1937. július 30.

Nemrégén volt a Derkovits síremlékének leleplezése. Az emlék egyszerű szép vörösmárvány, rajta Medgyessytől a Derkovits profilja. Az egész követ Szilágyi<sup>21</sup> csinálta, úgy tudom, az özvegytől kapott Cirkuszos képért. Maga az ünnepség szörnyen szegényes volt, alig 20–25 ember jelenlétében a KUT részéről Csorba beszélt, elég talpraesetten, utána nagy hallgatás és feszélyezett csend, és szépen elszállingóztak az emberek [Artinger, Fruchter, Petrovits, Csorba, Kmetty, Márffy, Farkas István, Vörös Géza, Polatsek Lili, Diner (Diener-Dénes Rudolf), Medgyessy, Varga Oszkár,<sup>22</sup> egyikét rokon és én]. Furcsa, hogy sem a Népszava, sem a magukat újrealistáknak nevező fiatalok, akik D-ot proletár festőnek vallják, és így elvarátjuk volt, nem képviseltették magukat. Hamar el tudnak feledkezni az emberek mindenről és mindenkiről.

Meghívást kaptam a KUT tagjai közé, előzőleg levelet kellett írni, hogy kérem a felvételemet. Ez most megtörtént, elég nehezen engednek be most már új tagot, és igen nagy megtiszteltetésnek szánják. Én örömmel hallottam, hogy tag lettem, mert így most már két egyesületbe vagyok besorozva.

Kállaiával sétálgattunk Óbudán, elragadóan szép hely a Kiscelli kastély környéke (most a Főváros tulajdonában van a kastély és regényesen furcsa park), s a Főváros tanakodik, nem tudja, mit csináljon vele, ha akadna ember, hogy keresztülvigye a Városnál, a világ legszebb festőkolóniáját lehetne ott megalapítani. Másnap kibéreltem egy, a kastély alatt fekvő régi házban egy előszobasarkot, hogy legyen hol lerakni festőszerszámaimat, s párszor festettem a környéken, igen eredményesen. Örülök az ott csinált tájképeknek, így kissé változatosabbá teszik a figurálisokkal túltömött anyagomat, igaz, hogy nem kimondott tájképek, inkább a táj bennem keltette érzések kivetítése. Szentendrén is jártunk a napokban, igen sok a festő odakinn, szép kis régi város, és közel van Pesthez. Ottani benyomásaimat is rögzítettem pár képben, és elég rendeseknek tartom őket. Most nagyon foglalkoztat bennünket a párizsi utazás lehetősége, elég olcsó az út, és sok a látnivaló. Gachot írta, hogy nagyon sok szép kiállítást látott, megpróbálunk mindent elkövetni, hogy pénzst szerezhessünk, és végre láthassunk valami rendes és tanulságot nyújtó dolgot. Nem félünk tőle, hogy a látottak megzavarják nyugalmunkat, mert eddig is figyelemmel kísértük a francia nagyokat, sajnos csak reprodukciókban, de így is tisztába jöhettünk vele, mit csinálnak. Különbben is elég határozottan látom az utamat én is, Margit is inkább az ottani fiatalok törekvéseire vagyunk kíváncsiak, hogy összevethessük a mi céljainkkal az övéket. Azt látjuk, hogy nálunk nagy a stagnálás, az öregebbeknél egyik-másik visszafelé is megy, nekünk nagy harcunk lesz, ha keresztül akarjuk vinni céljainkat, mivel teljesen szubjektív emlékképekből táplálkozó víziós képekre helyezzük a fősúlyt (főképp én). Én szeretném ezt továbbvinni olyan irányba, hogy a kép szuggesztíven fejezzen ki örök emberi érzéseket, amit a legősből és legkésőbbi kor gyermekei is éreznek majd. Szóval a lelkiélettel összefüggő, mindeniben felébredhető, rajta keresztül individuális és mégis általánosan emberi érzéseket. A lefestett natúrából vett motívumok csak arra szolgáljanak, hogy velük asszociálódva jelenik meg a víziószerű kivetítés, szerintem olyan képeknek kell jönni, amelyek nemcsak egy lírai hangulatot, csöndes meditációt keltenek a szemlélőben, hanem a motívumokkal való asszociációk és a víziószerűen felrakott képelemek révén a szemlélőt szuggesztíven megfogva benne, talán ugyanazokkal a motívumokkal összefüggő lelki feszültséget megindító gondolkodásra készítő lelki munkát idézen elő. Nem tudom elég világosan megmondani, illetve kifejezni, amit érzek, s talán megcsinálni sem tudom, de szeretném. Mert amikor az absztrakciós kísérletek után visszatérnek a festők a látott motívumok alkalmazásához (nem beszélek a mindig is úgy festőkről), akkor nem elég lefesteni a tárgyakat, figurákat, vagy tájakat, csak mint motívumokat, hanem szerintem ezeknek a holtan is élő tárgyaknak lelkét, ill. a környezetükre való hatását kell a festő szubjektív víziós látásán keresztül kivetíteni.

Párizs 1937. okt. 4.

Szeptember 22 óta idekint vagyunk. Emberfeletti utánajárással sikerült pár képet eladnunk, úgy-hogy összegyűlt párszáz pengő, s felhasználva a világkiállítási kedvezményt, kijöttünk. Nagyon süket számírtva pár hónapra fog telleni a pénzünk Poldi B.<sup>23</sup> lakbérsegítségével. Egy kis zsidó cserkészotthonban találtunk szállást, egy kis szobácskát Párizsban. Elég csendes hely Párizsban, de elég

drága környékkel, ami az étkezésünket megnehezíti. Margit főz, ami még könnyebbséget jelent, mivel a kész ételek igen drágák. Párizs első benyomásra olyan, hogy az ember azt hiszi, ott született, és ott akar meghalni is. Aranyos emberek, lehet ugyan, hogy csak messziről, amíg nincs komolyabb dolga velük az embernek. A látnivalók mesések, itt minden a maga nagyságában mutatkozik, a művészi élmény lépten-nyomon az ember előtt van. Most a kiállításra pedig éppen össze van hordva a világ legjobb francia gyűjteménye. Ezekről majd még sokmindent fel akarok jegyezni.

Épp most jöttünk haza Chagalltól. A cserkészotthon vezetőnöje, amikor megérkeztünk, és tudta, hogy festők vagyunk, azonnal telefonált Chagallnak, és kérte, hogy felmehessünk hozzá a dolgainkkal, tudván, hogy ő nagyon szereti a zsidós dolgokat, és szívesen látja a fiatalokat. Mi szólni sem tudtunk az örömtől, hogy szemtől szembe láthatjuk és beszélhetünk vele, akit annyira szerettünk a piktúráján keresztül. Tehát nem tiltakoztunk, és a Mme Simone megbeszélte vele, hogy hétfőn, ma délután 1/2 2-kor felmegyünk. Szerencsére hozzánk egy pár lépésre lakik (rue Eugén Manguel 4), mi 38 rue Vital, s hónunk alatt a tekercsekkel elindultunk, és hosszas keresgélés után megtaláltuk a házat és felléfteztünk (én persze jó francia tudásom mellett rosszul értettem az emelet számot, s az ötödik helyett a hatodikon csengettünk, vagy öt percig, végre eszembejutott a tévedésem, és becsöngettünk Chagallhoz). Pár percnyi ideges várakozás után előbb egy cseléd jött ki, majd névjegyem átadása után kijött elibénk maga a mester. Aranyos figura, sárga-fekete csíkos blúz, vörös ing (apacs), szürke gyapjúnadrág volt rajta, haja borzas, villogó furcsa ferde szemével mosolyogva fogadott bennünket, és bevezetett egy képekkel teli szobába. Egyik szebb volt, mint a másik. Alig tudtam kinyögni pár szót németül. Ő részben németül, részben zsargon és francia szavakkal igyekezett kérdezni és felelni. Nagyon örült, hogy sok mutatnivalót vittünk, s nekiült a rajzoknak és a képeknek. Előbb Margit dolgait kezdte átnézni, a rajzok jöttek előbb, aztán a képek. Mindjárt az elsőknél erősen érdeklődött a neve után, majd, hogy sokat tanult, és fejből csinálja-e a dolgokat. Igen tetszettek neki a képek, folyton meresztgette a szemét, és c-c-c-eket mondott, s ószintén látszott rajta, hogy komolyan tetszenek neki a dolgok. Aztán visszalapozva azt mondta, hogy feltétlenül Párizsban kell dolgoznia, belső érettsége nagyszerű, csak a konstrukciót kell jobban forszírozni. Színben is kifogástalan, csak az anyagismerettel kell jobban tisztába jönnie, hogy a nagyszerű bensőt kifejezhesse. Aztán az én dolgaimat kezdte lapozni. Egész komoly elragadtatást láttam nála velem szemben is. Folyton morgott magában (ccc Sie müssen in Paris leben und arbeiten). Egész csomót kifogástalannak talált. Egyik-másiknál színbe és konstrukcióba tett kifogást. Nagyon tetszett neki a Halasember, a Virrasztó, Haszid, Álmodó I. és II., az Imaasztal, a Halál anyaga stb. Mondta, nagyon fiatalok vagyunk még, a belső átélésünk remek. A kivetítés ellen sem mondhat semmi rosszat, de ha Párizsban fogunk dolgozni hosszabb ideig, egészen megvilágosodik előttünk, ami most még itt-ott hiányos. Igyekezzünk függetleníteni magunkat az anyagi megélhetésünktől, csináljunk bármi mást, csak ne hallgassunk az emberekre, a vásárlókra, mert az a festő tragédiáját jelenti. Ő átélté ugyanezeket a nehézségeket, mi is átvergődünk rajta. Nagyon aranyos volt mindvégig mosolygó szemével, különösen egy-egy mélyebb képnél merült el soká és gondolkodott, s utána ja, fein, mondta. Szóval nekünk nagyon jólesett a kedvessége. Eddig csak messziről csodáltuk, most kezdet soríthatunk vele, és még hozzá őszinte tetszését is láttuk a dolgainkkal szemben. Kikísért bennünket az ajtóig, majd mondta, hogy dolgozzunk, majd mutassuk meg újra. Majd azzal búcsúzott, hogy örül, hogy ilyen nagyszerű fiatalokat ad Magyarország.

1938. febr. 3.

Egy hónapja újra itthon vagyunk Pesten. Nem bírtunk kint maradni, pénzünk fogytán haza kellett sietnünk. Mindenki biztatott bennünket az ottmaradásra, de senki sem gondolt arra, hogy a dicsérő és vállveregető szavakon túl segítségünkre legyen. Párizs gyönyörű város, a quintessenciája minden nagyszerűnek és szépnek, de épp olyan gyilkos is. Aki nem bírja pénzzel és csak a művészetnek akar élni, ha nem kínlódta és dolgozta be magát valamelyik műkereskedő kegyeibe, azaz t.k.p. az üzletember hasznát szolgálja – akkor vagy lemond a művészetéről és mást csinál, vagy elpusztul. Akkor jönnek a hullarablók, akik már rég figyelték a festő vergődését, és mindent összevesznek a legutolsó fecniig, lestemplizik őket, és megkezdődik a zsenicsinálás – mintha addig, amíg élt, nem is lett volna épp olyan jó, mint halála után? – minden úton-módon felhajtják munkái árát és bezsebelik a hasznót. A szegény éhenvesztett művészt kárpótolják a sok bankó helyett, miből életében semmit sem látott – egy pársoros könyvvel.

A magunkkal vitt képeknek az volt a haszna, hogy Chagall véleménye után a cserkészotthonban ingyenszobát kaptunk egy időre és (a Rue Varize 5-ben) egy orosz konyhán, ahol emigráns oroszok és németek étkeztek, ingyen ebédet kaptunk. Ez a két létminimumot szolgáló kedvezmény megvolt, de reggeli, vacsora, sem metróra valami pénzszerzési lehetőség nem volt, pedig fillér nélkül Párizsban nem élhet az ember.

1938. II. 26.

Már Párizsban mondtam a feleségemnek, hogy mikor hazamegyünk, nagyon sok rosszindulatú embert találunk a régi, barátságot mutatók helyett. Úgy is volt, csak még fokozottabb mértékben, mint gondoltam. Kinttartózkodásunk idejére kiadtuk Vajdáéknak a műtermet teljes berendezéssel. Átadtam neki egy kis tanítványomat, hogy míg odavagyunk tanítsa, ill.: hogy kevesebb legyen a gondja. Szóval a legjobb akarattal hozzájuttattam egy jó műteremhez, ahol tanácsomra megrendezhette az évek óta tervezett kiállítását, és az egész kevesebbe került, mint egy albérleti szoba, amikben eddig laktak. Mire hazajöttünk, s ezt jóelőre tudták már, annyira beleélték magukat a jó meleg műterembe, hogy formálisan megmondták, minek jöttünk még haza, és minthogy hosszas huzavona után ki kellett menniük belőle, olyan sötét rosszindulattal viszonzták a mi rendes viselkedésünket, hogy csak szomorúan szegyenkezni tudok még most is miatta. A Chagallról írottakat, amit meg akartak hallani Bálinttal együtt, és én örömmel megírtam nekik, úgy elferdítették irigységükben, és annyira elcsépelték rosszságukban, hogy fáj rágondolni arra, hogy én azt hittem, hogy egy nekünk élményszámba menő dolognak ők is örülni fognak. De pont az ellenkezőjét látom. Ők nem bírják elviselni, hogy komoly munkánk eredményeképp sikerült nekünk is kijutni Párizsba, ahol ők már előbb évekig voltak, és még hogy összekerültünk nagy örömünkre egy-két nekik is imponáló festővel. Most mi úgyszólván nem bírunk rájuk nézni, annyira kilátszik náluk a sötét irigység és rossz-akarat.<sup>24</sup>

Erősen dolgozom, szerencsére a Párizsban látottak nem forgattak fel, csak inkább felráztak, és összeszedtem magamban a kissé bizonytalan irányú törekvéseimet, és most komolyan dolgozom, hogy megerősödve jöhessek elő legközelebbi kiállításomra. Szóval színesebb lettem a régivel szemben, és konstruktívabb. Lényegében ugyanazt festem a felfogást illetően, mint előbb. Nagyon nehéz megoldanom azokat a víziószerű képeimet, amiken álomszerűen jönnek elő a gondolataim, ill. a látomások, és szeretném puhán, egymást el nem takarva a képfelületre vinni a motívumokat, nem úgy mint Chagall, aki ilyen irányú képein keményen jeleníti meg a dolgokat, reálsan ráfestve a kivetített gondolatoknak megfelelően. Én szeretném, ha egy finoman átszűrűt, egymást alig fedve festett motívumokkal fejezhetném ki magamat.

1938. nov. 9.

Nagy lelkesedés az egész országban, most vonulnak be katonáink a Csehektől visszaszerzett városokba. Szörnyű napokat éltünk át az elmúlt hetekben, egy hajszálon függött, hogy vérbeboruljon a világ, egyelőre elcsendesedtek az ijesztő hangok, s reméljük, hogy hosszú időre kiküszöbölték a háború gondolatát. Vagy talán csak erőgyűjtés a még nagyobb és borzalmasabb háborúhoz? Egyelőre a nyugtalanság nem kedvez a művészetnek, nagyobb pangás alig volt művásárlást illetően. A kiállításokon semmi, egyetlen rajz sem cserél gazdát, műteremben is csak szomorú, lelógó fejű kollégák keresik fel az embert. Mostanában gyakran jön fel hozzánk Bokros Bierman. Ez az elég idős remek szobrász egyik napról él a másikra fáradt idegekkel, műterem nélkül vegetál. Legutóbb egy gipszkezet hozott fel szárítani, amit egy öregasszony teteméről öntött le a halottasházban. Lábán új cipőt ropogatott, annak árát szerezte meg ezzel a kellemetlen munkával. Szomorú rágondolni, hogy ötvenéves korára legjobb kvalitások mellett annyira sem vigye az ember, hogy egy nyugodt otthona legyen, ahol dolgozzék. Ez az állapot nehezedik azonban minden komoly művészre. Nálunk is kezdik külföldi mintára a művészet olyan irányú bírálatát meghonosítani, amely nem engedi meg az individuális alkotást, hanem néhány magát kompetensnek tartó kritikus szeretne tűzredobáltatni a nekik nem tetsző műtárgyakat. És ami még érthetlenebb, a művészetet is szeretnék áthatni világnézeti elvekkel, miáltal megkötik a gyengébbek kezét és kitermelik a maguk diktálta művészetet, ami többé nem őszinte, hanem egy programművészetté válik. Szomorúan látjuk, hogy

sokan a legjobbak közül is áteveznek a tiszta művészet területéről egy diktált és huszadrangú területre, csakhogy közelebb lehessenek a megélhetésüket megkönnyítő hűsoszafazékhoz.

Egyre többször olvassa az ember, kritika helyett, hogy ki zsidó, kinek a felesége az, és így tovább, mintha egy művésznek nem a művészete lenne a vallása és a hite, mellyel az emberiséget tiszteli és szolgálja. Súlyos megpróbáltatás idők ezek, s azt hiszem, hogy sokáig nem jönnek rá az emberek, hogy ne akarják irányítani a művészeket is. A művészi munka a léleknek teljesen szuverén megnyilatkozása, melyhez idegen ember szelleme nem közeledhet, sem jó, sem rossz akarat, anélkül, hogy az eredmény az őszinteségén ne rontana. Hagyják meg a művészt a sovány falatja mellett, amit a mai napokban keservesen szerez meg, rendszerint nem művészi munkával, hogy nyugodt lelkiismerettel tegye vászonra elképzeléseit, ne zavarják, és ne kényszerítsék gondolkodásának megváltoztatására. Ma csaknem ott tartunk újra, hogy a katakombákba kell elbújnunk, hogy szabadon dolgozhassunk, mert nem elég, hogy nem lehet kenyérre váltani a munkánkat, szeretnénk diktálás után csináltatni olyanok, akik nem értenek hozzá.

nov. 22.

Erős náthával fekszem, hallgatom a rádiót, valami komoly zenét közvetítenek lemezről. Tegnap este Szófiából hallottunk remek Beethoven szimfóniákat. Nagyon keveset értek a zenéhez, de anynyit megállapítok, hogy a piktúra soha nem fogja utolérni azokat a teljesítményeket, amiket a muzsika produkál (Beethoven), azaz absztrakt kivetítések, az érzelmeket követő tiszta muzsika mentes minden földön hallható zenei vagy naturális hangoktól, s egy zeneileg képzetlen ember lelkét is úgy meg tudja fogni, olyan szuggesztív, hogy szinte lélekzet visszafojtva várja az ember a következő hangokat. Egész transzcendens távlatokat nyit meg az ember előtt, teljesen elszakadva érezheti magát a földtől, és teljes kielégülést nyújt, imádkozni kénytelen az ember valami hatalmassághoz, aki lehetővé tette neki, hogy felfogja ezeket a furcsa, nem is földi hangokat. Hol van mindezekről a piktúra a kis, anyaghoz kötött lehetőségeivel. Én szívvel-lélekkel festek, de akárhányszor megfordul bennem az a gondolat, ha még olyan fiatal lennék, hogy újra kezdhettém az életemet, csak muzsikuss lennék, mivel az a legkisebb lelki megrezdüléseket is kivetítheti.

december 1.

A napokban voltam a Tamás galériában, s ahogy nézem a képeket, odajön hozzám Lehel Ferenc<sup>25</sup>, s azt mondja: „láttam a KUT-on két képet, nagyon szépen haladsz, ez így van, különben nem mondanék semmit.” „Nagyon örülök”, mondom én – mivel ismerem a velem szemben elfoglalt álláspontját. Igen meg voltam lepve, mert eddig szándékosan elnézett fölöttem, szerintem kissé igazságtalanul lazának, szétesőnek mondta a képeimet. Ez a megjegyzés részéről szinte kitűtetésnek számít, mivel ő nagyon keményen szokott kritizálni. Én Lehel sokra becsülöm mint író, már csak azért is, mert a feledés homályából előhozta és ragyogóan megmutatta több kitűnő könyvön át Csontváryt és Gulácsyt, ezt a két nagyszerű víziós magyar művészt.

december 3.

Beethovenről olvasok. Ez a hatalmas zseni mennyi emberi szenvedésen ment át, alig hiszi az ember, hogy képes valaki ilyen körülmények között annyi remeket alkotni. Vagy talán éppen azért?! Nagyon szépek a gondolatai és igazak, amiket a zenével kapcsolatban mond, és a kritikáról is, milyen felülemelkedetten gondolkodik. – Zongora nélkül kell komponálni... Lassanként keletkezik az a képesség, hogy csak azt jelenítsük meg, amit érzünk és akarunk; lényeges kelléke ez a nemesebb emberi lényeknek. (Rudolf főherceghez)

Nincs az a szabály, amelyet meg ne lehetne sérteni avégből, hogy szebbé tegyünk valamit.

Nem szoktam (már befejezett) kompozícióimat javítgatni. Sohasem tettem ezt, mert árthat, az az igazság, hogy minden részleges változtatás megmászítja a mű jellegét.

Nincs magasztosabb dolog, mint a többi embereknél közelebb jutni Istenhez és visszaárasztani az Istenség sugarait az emberiségre. (Rudolf főherceghez)

Úgy gondolkozom, mint Voltaire: néhány szűnyogcsipés nem tartóztathat fel egy nemes paripát futásában (1826).

Ami a lipcsei ökröket illeti: csak hagyják őket beszélni, a fecsegésükkel bizonyára senkit sem tesznek halhatatlanná, mint ahogyan senkit sem foszthatunk meg a halhatatlanságtól, amelyet Apolló neki szánt ... (Hofmeisterhez 1801)

Gyönyörű és igaz gondolatok, és át lehet vinni a piktúrára éppúgy, mint minden más művészeti ágra.

Jobb hüvelykujjam lenyomata, amellyel jelezni szoktam a munkáim nagy részét; úgy jutott eszembe, hogy egyik képemre egyszer a kéz helyére véletlenül rátenyereltem, és azon jól érvényesült, és rajta hagytam. Azóta a nevem mellé lenyomom ezt a jelet is egyik-másik képemre.<sup>26</sup>

(Lásd 99. kép.)

dec. 21. 1938.

Hetek óta nem dolgozom, teljes bizonytalanságban élünk a jövőnkkel illetően, hónapok óta nem járt nálunk senki vásárlási szándékkal, a kiállításokra beküldött képeink sem akadtak gazdára, mivel semmi eladás nincs azokon sem. Átmenetileg, hogy a létminimum meglegyen (kis szalonra reggel, este), valami fűszeresnek festünk kulacsokra ornamentikát, persze filléres dotálás mellett, de nem lehet visszaautasítani ezt a munkát se, mert más nem akadna, és élni mégiscsak kell, akár-hogyan is. A napokban írtam amerikai rokonaimnak, hátha tudnának valamit csinálni, hogy kimehessünk oda, mert még le tudnánk mondani pár évre a piktúráról abból a célból, hogy bármilyen munkával kis pénzt gyűjthessen az ember, hogy azután csak festhessen. Itthon ezt nem lehet megtenni. Olyan lealázó, ahogyan visszaautasítanak bennünket csaknem minden foglalkozási ágból, valami szörnyű sötétség fekszik az embereken, mintha meg lennének fertőzve valami bacillussal, ami embertelenül gondolkozóvá teszi őket. Minden baj levezetését az antiszemitizmusban látják, és bár tudják a vezetők, hogy ezzel nem oldják meg az égető problémákat, homokba dugott fejjel végigcsinálják az embereket a legszörnyűbb nélkülözésbe kergető törvényeket. Hiába a tisztánlátóbbaknak figyelmeztető szavai, rövid pünkösdi királyságot jelentő eredményekért kitesztálnak egy embersoportot a szabadság, egyenlőség, testvériség nehezen kiharcolt bástyaiból. Szerintem ez nem más, mint gyűlölettel párosult kicsiségi érzés, amelyik legalább pillanatnyilag akar diadal-maskodni a józanság és meggondoltság fölött. Nem véletlen az, hogy ezt a kis népet minden időkben el akarják pusztítani azok, akik nem bírták a versenyt velük szemben, a befogadó népek nem bírták elviselni soha azt az igazságot, hogy nekik köszönhetik sok tekintetben a felvirágzásukat. Egy olyan szellemiség hordozói vagyunk, amely előtt a fiatalabb népeknek meg kell hajolniuk, akár akarják, akár nem. És hiába üldözik ki a zsidóságot, elpusztítani nem fogják vele, mert már fejlődik a Jordán mellett ősei földjén egy olyan nemzedék, amely otthon érzi magát, és nem kell hallania folyton a csúfolódók kiabálását, és amelyik alapja lett újra annak a népnek, melyből Krisztus s a nagy próféták születtek.

1939. jan. 14.

Szörnyű lelkitusákon megyek át, éjjelente felébredek, s csaknem mindig azt mondom magamnak „Ember, ébredj fel, el kell menned innen, ez a talaj nem bírja befogadni a munkáidat, annál pedig több vagy, hogy csak a gyengébb minőségű munkáidból élj, ha lehet abból itt egyáltalán élni. Menj olyan helyre, ahol a te szellemiségedet megértik, és kifejtethed teljes tevékenységedet és a megélhetésen kívül az emberek doppingoló megértését is megkaphatod.” Utána soká nem bírok elaludni, hiába töröm a fejemet különféle terveken. Mindig beleütközöm, mint egy kegyetlen szigorú falba a pénztelenségbe, ami megakadályoz abban, hogy bárhová is elmehessünk. Istenem, pedig mennyi fölösleges pénzt dobnak ki az emberek semmire szeszélyes, nevetséges pózolásból. Valahol olvastam, hogy Hollywoodban egy actor stúdióban megtalálták Rudolf Valentino állítólagos für-

dőkádját, mire a filmsztárok között verseny kezdődött, hogy melyikük szerezzé meg az ócska, ütött-kopott bádoggát, melyről talán csak egy élelmes amerikai találta ki, hogy köze volt Valentinóhoz, és 10 000 dollárért boldogan vitte haza a nyertes sztár (Loretta Young). És hány ilyen hülye pazarlást olvas az ember. Na de a pénz az furcsa szerzet, azt kerüli el a legjobban, akinek a leginkább kellene, s hány komoly embert tört le már amiatt, hogy nem bírta a filléres napi gondok miatt megoldani nagy problémáit. (Lhot André)

Belenéztem a Párizsban lejegyzett sorokba és eszembe jutott, milyen buták is voltunk mi, hogy nem használtuk ki a felajánlott lehetőségeket, és nem maradtunk odakinn. Eszembe jut, hogy Lhot sokat segíthetett volna rajtunk, komoly kritikus, régi kubista festő, akinek jó neve és remek összeköttetései vannak. Mikor Gachot (Lhot barátja s a mi legkedvesebb megértő francia barátunk) levélével felmentünk hozzá, nagyon invitált bennünket magához, mondta, hogy szerezz egy magyar tolmácsot valami ismerős festőt, hogy megérthessük egymást, de mi lemondtuk a meghívást, annyira ki voltunk merülve, és untuk Párizst egész érthetetlenül. A kiállításának megnyitóján, amire maga adott meghívót, újra meghívott bennünket, de nem mentünk el, mert akkorra már megszöktünk Párizsból, megelégtünk a nélkülözésekkel. Pedig ha akkor kitartottunk volna, talán már elfogadható létalapot teremthettünk volna magunknak.

1939. március 29.

A napokban zárult Margit műteremkiállítása,<sup>27</sup> amelyet 2 hétig tartottunk nyitva. Igyekezünk megcsinálni még mielőtt bent lakunk a „Hangya” házban. (Sajnos kinézte alólunk az egyik tisztviselőjük, és megmáshíthatatlanul felmondtak. Teljesen meglepetésszerűen ért a felmondás, mert mindig pontosan fizettük a lakbért és semmi okuk nem volt a kidobásra. Szomorúan vettük tudomásul, hogy a mai morál e megnyilvánulását ma, amikor minden az erőszak elvén áll, mikor államokat, népeket vesznek el az erőszak alapján, igazán nem lehet rossz néven venni, ha egy zsidó festőtől elveszi egyetlen birodalmát, a nehezen megtartott munkahelyét egy nem zsidó hivatalnok.) Nagyon kedves kis lindényomatos meghívókat küldtünk széjjel és a megnyitó vasárnap elég szép számmal jöttek a látogatók. A rendezést én csináltam meglehetősen sok gonddal, a végén elég szépnek nézett ki a dolog. Persze ebben Margit é az érdem, aki igazán kvalitásos szép képeket festett az utóbbi időben. Általában tetszetek, igen sokan, főleg azok, akik a differenciált színek szerepét és laza, kötetlen felrakását nem veszik be, inkább a grafikai lapokban gyönyörködtek. Szomorú, hogy azok, akik személyesen ígérték, hogy eljönnek (Szőnyi, Fényes, Vaszary, Fruchter stb.) elmaradtak a kiállításról. Nem értem, miért kell ígérni olyat, amit nem tudok vagy nem akarok betartani. Szerintem ez nevelési hiány, vagy még inkább saját maguk megszegényítése, mivel tudják, hogy rossz véleményt szül róluk az ilyesmi. Engem igazol ebben az, hogy pl. Bernáth Abbáziából írt egy lapot, és abban sajnálkozását fejezi ki, hogy nem jöhet el, pedig ő csak egyszerűen egy meghívót kapott postán, dehát ő egy rendes komoly művész, aki vigyáz arra, hogy egy fiatal ne bántson meg a meghívás negligálásával. Berény sem tartotta fontosnak, hogy külön könyörögjön az ember neki, hogy eljöjjön. Hosszasan elbeszélgettünk a művészetről, kérte az én dolgaikat is, és nagyon érdekesnek találta őket, láttam rajta, hogy a realizmuson túlmenő képeink tetszenek neki. Mégis bezárkózott, a természet és a képfelület viszonyának fontossága mellé sokat beszélt a felelősségről, mely a fennmaradó képek szempontjából igen lényeges. Én azonban nála egy fáradtság-ból fakadó lecsöndesedést látok, és nem írom alá, miért ragaszkodik én a látható dolgok szigorú lerögzítéséhez – még ha olyan remekül is vannak mesterségbelileg letéve – mikor a valóság egy bizonyos, általam reflektált része, és a velük asszociált irreális előálló képzetek kivetítése engem sokkal jobban és őszintébben érdekel, és kielégít. Berény is elfogadja ezt az érvelésemet, és úgy látom éppen az ilyen irányú dolgaink tetszenek neki, de ő ezt a fiatalság elrugaszkodásának tartja nálunk, lehet, hogy ez a húsz év különbség, ha elérjük, minket is hasonló véleményre higgaszt le majd. Margit kiállítása természetesen anyagilag alig hozott valamit, szerencse, hogy semmi kiadásunk nem volt rá, ma az emberek nem is tudnak megnézni valamit rendesen, annyira idegőrlő légkörben élünk.

1939. júli. 24.

Kint vagyunk Szentendrén már 5. hete. Gyönyörű kis városka tele készen megkomponált témákkal, öreg, szűk utcáskák, régi kapualjak és gyönyörű elhagyatott omladozó templom valami furcsa lég-

körrel telítik ezt a helyet. Estefelé valószínűtlenül kékeslilas hegyek és rendkívülien szép holdas esték, amikor a hold vakítóan foszforeszkál az ócska templomfalakon. Itteni munkáim mind valami misztikus telítődöttséget kapnak, ha nem is annyit, mint szeretnék. Mivel nem egyedül dolgozom (Bán Bélával közösen vettünk ki lakást, aki alapján véve más festői látású, mint mi), és ez bizonyos fokig zavaróan hat valószínűleg kölcsönösen mindkettőnkre. Néhány képen maradéktalanul adtam magamat, de leginkább rajzaim azok, melyek a nyomott légkörű kisváros hatása alatt talán jobban sikerültek, mint a képek. Ezekben a rajzokban jobban el tudtam magam vonatkoztatni a látható dolgoktól és mondhatnám, szürrealista módon fejezik ki hangulatomat: Azt hiszem, nem fedik teljesen elképzeléseimet az igazán jó abszolút művészi dolgokról, dehát azt úgys csak kergetjük, teljesen elérni nem lehet. Idekint vannak még Barcsay, (Perlrott) Csaba, Diener, Kmetty, Vajda és még néhány kezdő ember, akik minden évben inkább nyaralnak, mint dolgoznak. Az idő elég szép, sokat fürdünk, Margit kevesebbet dolgozik nálam, mert naponta főz, ami sokat elvesz az idejéből, azért így is festett pár rendes dolgot. Nagyon determinálólág hat ránk az általános helyzet, nem is tudom, mit kezdünk majd ősszel, még műtermünk sincsen, nehéz lesz találni megfelelőt, még szobát is, mivel nincs pénzünk, kaucióra, amit most feltétlenül megkívánnak egy festőtől.

Úgy hallom, hogy Lehel Ferenc londoni kiállítása rosszul sikerült, és így lemondhatok arról, hogy átvegye tőlem a kiválasztott képeket, melyeket a következőn akart szerintem nagyon komolyan lánsszírozni. No nem baj, nem ez az első csalódás. Két remek kínai közmondást olvastam a napokban: „Csak gyümölcssel terhes fára dobnak köveket”, „A jó ebéd után ki törődik a kanállal, melyre szükség volt.” Milyen igazak.

aug. 1.

Hosszú beszélgetést folytattunk néhány kollégámmal, minek tárgya a Vajdával való összeütközésünk volt. Nagyon sokat tanultam belőle, azt mondják, hogy a legtöbb esetben abból származik a kollégáimmal való rossz viszony, hogy a magamról, az előmenetelemről, a képeimről tett megjegyzéseim úgy tűnnek fel, mintha hencegnék, magamat föléjük helyezném, és emiatt elidegenednek tőlem, holott meg vannak győződve arról, hogy én jóhiszeműen őket bántani nem akarva közlöm velük a dolgaimat, csak éppen az a baj, hogy nem vagyok tekintettel az ő érzékenységekre, és eszükbe juttatok olyasmit, amit ők nélkülöznek (siker, munkakedv), és ez rossz vért szül és ellenem fordulnak. Megtanultam belőle tehát, hogy ne legyek annyira jóhiszemű és közlékeny velük szemben, válogassam meg, hogy mit mondok el nekik, úgy látszik, azt szeretnék, hogy inkább rám nézve kelemetlen dolgokat mondjak, akkor nem lesznek irigyek és meg lesz köztük a békesség. Sajnos nagyon naiv vagyok, az örömet nem bírom magamban tartani, s azt hiszem, hogy annak mások éppúgy örülnek. Ezután vigyázni fogok az emberekkel szemben, igaz ugyan, hogy eddig ezt csak nálamnál kevesebb eredményt elért kollégákka! szemben tapasztaltam. Margit mindig mondta ugyanezt, de nem akartam elhinni neki. (Borzasztó egyedül érzem magam most, hogy bement Pestre, sajnos olyan dolog megakadályozására, amit pedig nagyon szeretnék.) Remélem, hogy holnap kapok tőle levelet.

1939. szeptember 20.

Újra Pesten vagyunk, pár napja otthon voltam a falumban, rettentő rossz hangulatban teltek a napok, a német–lengyel háború és a készülődő európai kitérés teljesen felforgatta az embereket. Otthon kaptam kézhez Poldi bátyámnak levelezőlapját, melyen lemondják az eddigi segítségüket (20–20 p.). Pont a legjobbkor. Semmi lehetőség képeladásra, vagy bármilyen más munkára. Rokonaim a legteltesebb önzés álláspontján nem akarják tudtul venni kétségbeejtő helyzetünket. Minden oldalról a mély hallgatás, legjobb esetben a velem sóhajtozás, pedig átmeneti segítségről volna szó csak kölcsön formájában, dehát egy festő talán sohasem athatja meg, tehát nem adnak. Műtermünk nincs, napok óta nem bírok már ránézni becsomagolt, összezsúfolt dolgaimra, mert félek, hogy sírni kezdek, én, a dolgozó, munkás ember tétlenül ülök egy földszintes szobában, ahol olyan homály van, hogy ha kimegyek, pislogva tudok csak szétnézni. És alig van kilátás a megoldásra, mivel mindenütt biztosítékot kérnek, amit most, hogy rosszul állunk, senki sem fog felajánlani eddigi melldőngető rokonaim közül.



1939. okt. 7.

Hideg szobában didergek náthásan, már elszoktam (négy év meleg lakás után) a fázástól, most újra megtanulom majd, de nem is ez a legfontosabb, mert a hidegben beburkolózhat az ember melegebb rongyaiba, de nem bírja kizárni azt a dermesztő hideget, amely a tespedés, a közhangulat, a kultúrálatlan emberüldözés stb. miatt rakódik a lelke körül. Hat hete nem dolgozom, nincs külön szobánk, és nem bírom rászárni magam a kályha és szekrények mögé elrakott tekerceket elővegyem. Szörnyen lapos az egész város, se kiállítás s más művészeti megmozdulás. Mit is festhetnék most, ha lenne is hol? nem bírom kizárni magamból a körülöttem levő élet komizását, megintcsak szubjektív dolgokat vetnék papírra vagy vászonra, ami talán már nem érdekel.

okt. 11.

Hetekkel előbb beadtam egy kérvényt segély iránt a Képz. Orsz. Szöv.<sup>28</sup>-hez, annak ellenére, hogy több egyesületnek a tagja vagyok, felszólítottak, hogy a bíráló bizottsághoz mutassak be pár db. munkát, hogy aszerint döntsenek, hogy megérdemlem-e az esetleg adandó 20–30 pengő segélyt. Ma kaptam meg a választ, hogy a beküldött képeim alapján nem vehetnek fel a segélyezendők listájára. Nagyon szégyenlem magam, hogy levetkőztettem szegénységemet egy műcsarnoki bizottság előtt, amely természetes, hogy nem tartja elfogadhatónak a munkáimat, mivel a saját szűk látószögéből nézi a dolgokat. Szégyenlem naivságomat, hogy újra beugrottam egy előre várható dolognak, habár igyekszem megnyugtanni magam azzal, hogy bíztam abban, hogy velem egy egyesületben levő bírálók (Munkácsy cég) túlteszik magukat azon, hogy másképp festek, mint ők, és betartják a KOSZ azon kijelentését, hogy minden felfogást akceptálnak, minthogy segélyről van szó. Gyalázatos idők, a föld alá szeretnék bújni, ha meggondolom, hogy olyanokon múlik pár pengő segítség, akik rövidlátó konzervatív látásuktól megvakultak minden haladó dolog számára.

okt. 25.

Házitanító lettem egy maszatos taknyos I. polgárista lány mellett. Napi egy órát kell eltöltenem egy szatócsbolt mellett levő, ablak nélküli szellőztelen kis lukban, felügyelni a gyerekekre – aki ideges, rángatózó kölyök –, hogy helyesen írja le a feladatot. Rajzfüzetébe óvatos kézzel előrajzolom neki a szoba berendezését, a környéket, ahol lakik, stb. Szörnyű nehéz rosszul, ill. gyerekesen csinálni mindezt, de nincs válogatás, ha pár fillért akarok keresni. Most látom, milyen igaza volt öregebb rokonaimnak, akik rá akartak beszélni, hogy végezzem el a rajztanárít, akkor most talán állásban lennék. De vajon eljutottam volna-e idáig művészi felfogásban, ha begyepesedtem volna egy iskolában? Mindegy most már, mégis azt hiszem, akkor ez után a függetlenség után sikoltottam volna.

Vasárnap volt a Bernáth retrospektív kiállítása az Ernst-ben. Bizony szép és tanulságos kiállítás. Nekem azonban rossz látni, hogy egy ilyen tehetséges ember mennyire vissza tud esni felfelé ívelő útjáról. Gyönyörűek az 1927–32 közötti képei, egy nagyszerű, igazán nagyvonalú művészt mutatnak, az újak sajnos fáradtan visszatérnek a nagybányaiakhoz, szelíd lírai dolgok a natúra túlbecsülésével. 43 éves ember, és ennyire lekanyarodjon az útról, igazán sajnálatosnak látom. Lehet, hogy az élet kényszeríti, nem tudom, de határozottan rosszabbnak látom, mint régen volt.

1940

1940. jún. 10.

Készülődünk Szentendrére, és most jön elő belőlem ennek a szörnyű évnek a súlya. Ez a vakítóan sötét szoba úgy nyomja a fejemet, mintha mázsás súlyok lennének rajta. Mindekit hibáztatok, aki ehhez a lakáshoz közel áll és módot adott rá, hogy idejöhessenek. Felháborít az a tudat, hogy a ház legsötétebb zugában kell tétlenségre ítélve ülnöm, amíg az itteni műtermekben varrodák működnek sötétségnek szánt ruhadarabok készítésével, vagy egész nap lehúzott redőnyökkel alszanak gigolók, akik a sötétség beálltával kezdenek élni. Belecsúsztam egy számomra mindig idegen szituá-

cióba, családi körülményekbe, melyeket mindig büszkeséggel féltékenyen igyekeztem távol tartani magamtól. Nem vagyok elég erős ahhoz, hogy mindent felrúgva kiragadjam magam ebből a tespedésből, úgy érzem, sem elég nagyvonalú, sem elég könnyelmű nem vagyok, pedig ilyen esetben csak az segít egy gyenge emberen. Jaj, hogy undorodtam az olyan lakásoktól, ahova nem ért be a fény, és a szembe levő ablakokból bekönyököltek és böfögtek az emberek egymás gyomrába, most én marha, mindezt élvezhetem megtoldva azzal, hogy körüljárhatok mosakodni egy folyosón, ahol összetalálkozom törülközővel a vállamon a handlékkal és a cselédlánnyokkal.

A rádiók éppen a francia német szörnyű mérközést üvöltik, ezer és ezer ember pusztulását, és én ilyen semmi lakásügyeken nyavalygok.

Szentendre, 1940. júli 4.

Korán reggel bekopogott hozzánk Kelemen Emil,<sup>29</sup> elbúcsúzott, mert azonnal be kellett vonulnia katonának. Szegény, már hetek óta várta a behívóját, pedig, mint mondta, most nagyon jól megy a munka, és ma reggel ki tudja, mennyi időre, abba kell hagynia. Egyáltalán nem alkalmas a légkör a munkára, bármennyire is igyekszik az ember nem törődni a körülötte levő dolgokkal, mégis benne él az időben, s a levegő tele van nyugtalansággal, ami ránehezedik. Csabáékcal találkozunk naponként, ők is lesik a híreket, hátha valami megnyugtatót hallanak. A munka nemigen megy, dolgozunk eleget, de látszik rajta, hogy nem nyugodt légkörben készült képek.

júli. 10.

Kapunk előtt (Kucsera F. 1.) állandóan vezényszavak pattognak, bakancsokat csapják a földhöz. Mancsi mondja, hogy itt gyakorlatoznak az öreg katonák. Nem valami megnyugtató, ihletet adó légkör a munkához, érdekes, hogy véletlenül egy olyan képen dolgozom, amin az önfeledt festő feje fölött ég a ház, s talán csak a tetőn fekvő és a tűzzel mit sem törődő angyal nyugtatja meg, az embert, ha nézi. Mintha a kapu előtt levő dolgok sugallták volna a képet.

júli. 13.

Fekszem a kis piros díványon és Kosztolányi verseit olvasom. Nagyon szépek, vagy talán annyira az én életemet írja, az én érzéseimet olvasom belőle, hogy sírni szeretnék egy-egy gyönyörű vers után. Eszembe jut, pár évvel ezelőtt a Frankel szalonban láttam egy kiállításon jellegzetes magas gallérjában, kisfiús messzenéző szemekkel állt egy kép előtt, én kicsit arrébb néztem egy képet, és egyszerre éreztem, hogy valaki nagyon figyel, megfordultam, ekkor vettem észre, hogy Húvös Lászlóval<sup>30</sup> beszélget, és láttam, amint a fejével felém int, és kérdi, ki-mi vagyok én, amire Húvös felelt, egy nagyon tehetséges fiatal festő. Elszégyelltem magam, és mint aki rosszat tett, gyorsan átmentem a másik oldalra. Furcsán jól esett: hogy kontaktusba kerültem vele, mintha éreztük volna mindketten, hogy szeretjük egymást. Nem sokkal később hallottam, hogy ágnak esett, s többé fel sem kelt. Tegnap is olvastam a verseit, és igazán nagy gyönyörűséget találtam bennük, ha nem megy a munka, vagy szomorú leszek, mindig vele fogom magamat kibékíteni ezzel a hiábavaló semmi étellel.

aug. 1. 1940.

Többen jártak nálunk megnézni a dolgainkat. Goebel, Bán, Szin,<sup>31</sup> mindegyik a maga piktúráját keresi a képekben, lehet, hogy én is így vagyok a máséival, de semmiképpen nem tudok úgy elmenni 10–20 szép rajz mellett, hogy valamelyikben ne fedezzek fel valami szépet vagy jót. Bán volt az egyedüli, aki megállta a szót nélkül a dolgokat, komolyan nézte őket, aztán nem szólt semmit, pedig feltétlenül csináltam néhány elfogadható képet, rajzot még inkább. Mintegy figyelte magát, nehogy valami jót mondjon. Szörnyen irigy ember, mindent a szociális helyzeten keresztül néz, s noha eléggé az elején van a komoly munkának, túl nagy önbizalommal és kevesebb önkritikával ítéli meg magát és az embereket, lehet, hogy jó festő lesz belőle, de emberi hibái nagyon sokat fognak levonni belőle mindig. Goebel Jenő aranyos figura, külső megjelenése maga is nagyon érdekes, kissé süket,

rosszul beszél, egyik lábára sánta, de feje kétoldalt szétálló fekete hajával, éles metszésű arca és mélytekintetű szeme igen mély benyomást tesz az emberre. Mint festő, a Szőnyi korosztályához tartozik, igen tehetséges, differenciált színezésű képei nagyon megfogják az embert, olyanok, amelyeket csak ő csinálhat, siket, rosszul beszélő s mégis finom hangú komoly munkák. Neki kevés kivétellel tetszettek a dolgaink, persze ő is a hozzá közelállókát szerette inkább. Órákon át beszélt nagyszerű mimikával, panaszkodott, hogy a telepen (Szentendre) kibabrálnak vele a tehetségtelen senkik (neveket nem is mondok, annyira jelentéktelenek), egyedül Barcsayval értik meg egymást, aki szintén kiváló festő. Színről nagyon sokat jegyezhetek fel, de inkább semmit, mint rosszat. Hihetetlenül ravasz, számító, ügyes festő, aki minden eszközt jónak talál arra, hogy feltornássa magát a feljebb levőkhöz, lassú mozgású, lassú beszédű, aki minden szót kitűnően elraktároz, és alkalomadtán diplomatikusan ott használja fel, ahol jónak látja. Tetszettek neki a dolgaink, de ahol mélyebb, az ő invenció nélküli munkáit meghaladó dolgot lát, lehunyja a szemét, mivel érzi, hogy oda nem bírja követni a másikat. Jól megmunkált, szépen kidolgozott formalizmus-félt csinál, a művészi fellángolás pillanatnyi nyomait hiába keressük képein. Elve lehetőleg jóba lenni mindenki-vel, nagyon sokszor nagyon rossz véleményt hallottam róla olyanoktól, akikről úgy beszélt, mint jó embereiről.

## 1941

1941. jan. 12.

1940. dec. 13-án érkeztem vissza munkaszolgálatból. Csaknem három hónapot töltöttem el kemény fizikai munkával; ujjaim reggelente még most is fájnak, nem tudom, nem szereztem-e reumát a hideg vagonok tolásánál és vassínek, talpfák emelésénél. Mulatok magamon, hogy egészen beletanultam a vasúti munkások szakmájába, Balatonaligán hoztunk rendbe egy sínpart, és ez a munka annyiféle dologból állott, hogy nem is képzelné az ember. Legkomolyabb volt a vagonokból kidobálni az apró köveket, mert ennél a munkánál időre kellett végezni, s bizony nemegyszer azt hit-tük, nem bírjuk a hajszát. Én nem vagyok kényes: falusi gyerek voltam, hát megszoktam az ásó, lapát forgatását, ha nem is olyan mértékben, mint ott kellett, így nem tartottam olyan nehéznek a munkát, csak az volt az elszomorító számomra, hogy elvettük a kubikosok kenyerét, ugyanakkor el kellett hagyni a palettámat, ecsetemet, és nem hiszem, hogy többet szolgáltam volna fizikai munkámmal a hazának (pedig soha nem húztam ki magamat), mint a piktúrával. Na de annyi más értelmetlen dolog is van a mai sötét világban, hogy miért csodálkoznék épp ezen. Most újra itthon vagyok, szinte mohón estem neki a munkának, féltem, hogy nehezen fog menni ennyi idő után, de csodálatosképp egész bőven buzog a munkakedvem, és mintha pótolni akarnám az ellopott időt, nagyon sokat, és szerintem elég eredményesen dolgozom. Most a Hunyadi tér 3. III. emelet 1-ben vettünk ki egy világos szobát, amit sajnos csak munkára használhatunk, pedig lakóhelyünk nem a legmegfelelőbb. Így reggelente elmegyünk dolgozni, délben ebédre le az Üllői útra<sup>32</sup>, persze így szétdarabolva időben és térben elég fárasztó, nehézkes az életünk, de mégis jobb, mint a múlt évben, amikor a sötét földszintes szobában alig dolgozhattunk valamit. Nyomasztóan hat ránk a háborús helyzet, az örökös bizonytalanság, a szükség, mindenféle megszorítás lépett életbe, nincs jó kenyér, cukor, tüzelő, az utcák sötétek, ellenségesek annak, aki szereti a vidám, nyugodt világosságot. Sokat olvasunk mostanában, ma fejeztem be Kosztolányiról feleségétől írt könyvet, megsirat-tam szegény nagy embert, mennyit szenvedett ő, aki úgy félt a szenvedéstől. (Feleségem kinyitotta a rádiót, valami szép Haydnt játszanak, nagyon szeretem a komoly muzsikát anélkül, hogy érte-ném, a minap az Eroicát hallottuk Dohnányi vezényletével, amit szörnyen dirigált, elnyújtotta, agyonfárasztotta azt a hatalmas dübörgő alkotást.)

1941. február 10.

Valami kis pénzhez jutottunk. Most aztán szaladgálhatok, hogy egy ruhát csináltassak magamnak. Nálam óriási esemény, mert évek óta készülök rá, hogy egy rámszabott ruhát szerezzek (általában rokonoktól levett ruhákban járok, amik bizony mikor hozzám kerülnek, már eléggé elviseltek),

hány kirakatot néztem végig, hányat hordtam el már képzeletben, és most sem mentem volna bele, ha a feleségem nem sürget és szinte kényszerít rá, hogy végre egy új ruhám legyen.

febr. 12.

Az OMIKE-ben most rendeztük meg a zsidó festők második kiállítását,<sup>33</sup> ezzel kapcsolatban igen sok tapasztalatot szereztem. Istenem, milyen kevés a rendes ember, ez alatt azt értem, hogy valaki emberséges, gerinces, művészi hitvallásához híven, következetes és jó, ill. nemes gondolkodású legyen. Csúnya oldaláról ismertem meg Herman Lipót, aki most, amikor primus inter pares szerepe van a kiállítást rendező néhányunk között, a legparlagibb módon utasít vissza minden jóhiszemű véleményt, amely a felfogásával ellenkezik, engem, aki a bizottságban a haladó művészeket képviselem, szinte rendreutasító hangon kioktat, hogy mindig csak a magam nevében beszéljek, a többiek forduljanak hozzá külön-külön a kérésükkel, lekicsinyel bennünket, s a fiatalabbakról úgy beszél, hogy egy fillért sem adna a munkáikért, úgy tesz, mintha a teadélutánokon<sup>34</sup> befolyt pénzt a saját zsebéből fizetné ki egy-egy képért, amit sorsolásra kijelöl. Féltékenyen ül a presztízsen, kétségbeejtően dühöng, mérgeződik és neveletlenül lefiamoz bennünket, ha önálló véleményt kockáztat meg az ember vele szemben. Azt hiszi, még mindig gyerekcipőben járok mint festő, akit most zsűriz be a Szinyei fiatalokhoz, nem akar abba beletörődni, hogy az idő megy és haladunk. Én örök idealista verekszem igazságom tudatában, s a többiek érdekében, és a legszomorúbb tapasztalatom, hogy előttem mindig helyeselnék, de mikor segíteni kell, hogy érvényre jusson a véleményünk, akkor elbújnak, s nekem azt mondják, nem érdemes, úgyszincs értelme, mert „Lipi” egy diktatórikus ember, és aztán én magamra maradok, és úgy tűnik fel, mintha mindenben hibát kereső, ellenzéki köztökódó ember lennék.

1941. szept. 8.

Vajda Lajos elment tegnap este közülünk. Szomorú életét levegetálta, mindvégig megértetlen művészként küzdött. Kevés hozzáértő a legkomolyabb embernek ismerte, szerintem pótolhatatlan űrt hagyott maga után a szélsőségesen modern, ill. absztrakt művészek között. 8 hónapig feküdt. Mikor utoljára láttam, jókedvűen evett, és bizakodott felgyógyulásában. Két nap múlva halott volt. Mint hozzá közel álló barátok Bálint Bandival intézkedtünk temetése körül. Budakeszin ott voltunk ketten az öltöztetésén, amit két szegény zsidó végzett a kis halottasházban. Hozzáartozói nem tudják, hogy felboncolták, az egyik jelenlevő orvos mondta, hogy nem volt egy cm<sup>2</sup>-nyi ép felület a tüdején, a tbc alapos munkát végzett. Holtan úgy nézett ki, mintha aludna, és mosolyogva álmában, semmi merevség a testében, s kezei úgy mozogtak mosdatás közben hajlékonyan, mintha élne. Az egész emberen csak a fekete öltések hatottak megdöbbenően, a boncolás nyomai. Halotti ruhájába (pár búcsúszót írtunk) kis papírdarabot tettünk a szíve fölé. Lerajzoltuk többször, de nem akart sikerülni, haja teljesen megsötétedett.<sup>35</sup> Temetése után<sup>36</sup> összejöttünk nálunk és áhitatos csendben leforgattuk átgondolva Beethoven D-dúr hegedűversenyét. (Ott volt Dési Huber, Kelemen, Szin, Bán, Bálint, Erdei V.<sup>37</sup> és mi ketten.)

Halála után 10 nappal Erdeiek egyik szeanszán váratlanul jelentkezett (jegyzőkönyvet megkaptam Viktortól), furcsa és mégis megnyugtató, amiket mondott. Elhatároztuk, hogy emléket igyekszünk megőrizni, ha lehet, egy könyvet adunk ki róla, és sírkövet csináltatunk, amint lehet.

1941. nov. 7.

Most jöttünk haza Vajdánétól, átnéztük a Lajos munkáit, egészen lenyűgöző hatást tett ránk, különösen a legutóbbi munkái, mintha egy másvilági vagy más bolygóbeli, eddig nem látott furcsa szövevényes élet kivetítései lennének, szuggesztív kavargása a vonalaknak, formáknak, kozmikus örvénylések, álombeli figurák toldott-foldott darabjai keringenek a fehér papíron, úgy látszik, minden terv nélkül, mégis, aki rezonál a transzcendens dolgokra, érzi, hogy minden vonás (minden eruptív kitörés ellenére) szinte előre kipécézett, tervszerűen egyensúlyban van. Úgy érzem, mintha a legutóbbi dolgai idejében előre érezte volna hátralevő napjai korlátozott számát, minden erejét és gátlás nélküli érzéseit belerajzolta nagyméretű sötét rajzaiba. Nem hiszem, hogy ezeket a dolgait to-

vább fejleszthette volna, munkássága így befejezett egész, ami ha tovább csinálhatja, csak visszafelé ment volna, vagy teljesen más irányt vesz. Azt mondhatnám munkáit illetően, hogy a legjobb időben ment el, hátrahagyva egy teljesen érett egész oeuvre-t.

1941. dec. 8.

34. évemet töltöttem be tegnap. Kissé belefáradtam a mesterségemmel járó harcba, mert ahhoz, hogy megéljek, érintkeznem kell az emberekkel, főleg festőkkel. Furcsa eset állt elő a mostani KUT-kiállításon.<sup>38</sup> Bernáth Aurél a zsűrizésnél ki akarta dobni képeimet, mire Egri – aki évek óta nagy figyelemmel követi munkálkodásomat, rászólt: „Hallgass, Aurél, Te pukkadsz az irigységtől, ezért beszélsz így, ezek remek dolgok és ki fogjuk őket állítani”, nagyon meglepett a dolog, de rehabilitálva éreztem magamat Egri részéről, aztán másnap elolvastam Kassák interjúját Bernáthtal,<sup>39</sup> ami teljes magyarázatát adja az ő állásfoglalásának. En neki (Berénynek is) túl franciás vagyok, és hibáztatják, hogy új kifejezési formák után kutatok, és nem állok meg, mint ők, a jól bevált álmódon, ezt meg is mondtam nekik. Persze ezt a nézeteltérést én bánom meg, mert egyelőre ők irányítják a szűkebb gyűjtők véleményét, igaz, hogy már régen elválták a falathoz vezető utat ebben az irányban, mert féltették a darab kenyérüket. Nem baj az egész, így reakcióképpen a legkomolyabb emberek részéről (Ferenczy Béni, Hatvany stb.) viszont a legjobb véleményt hallok a képeimről. Úgy látszik, kezdek komoly ellenfél lenni a beérkezettek számára, mert egyre több ellenségeskedéssel találkozom. Sajnos nem nagy kedvem van dolgozni, most újra zavaros lett a politikai helyzet, az angol hadüzenet újabb légtáncokat intézkedéseket von maga után, ami nyugtalanságot jelent a művészi munkám tekintetében. Istenem, csak már újra békesség és nyugalom lenne, hiszen olyan kevéssel beérem.

dec. 19.

Tegnap fent voltunk krokizni Szinnel, ott volt Csaba, Kmetty, Kelemen és váratlanul eljött Czóbel is. Nemigen ment a munka, furcsa, ezek az öreg festők, köztük Czóbel egyik legjobb magyar festő, olyan szorgalommal, komoly nekifekvéssel rajzoltak, satíroztak, radiroztak, hogy csak bámultunk, meggondolkoztatja az embert, úgy látszik, minél öregebb az ember, annál inkább szükségét érzi a stúdiumnak. Biztosan így lesz ez velünk is, igaz ugyan, hogy ők mindig lefestő művészek voltak, nem úgy, mint mi. Megvettem Bálint Rezsőtől kis könyvecskéjét,<sup>40</sup> melyet Modigliani emlékének szentel, most olvastam végig, furcsa jóérzéssel olvastam a párisi élményeiket, nosztalgiát éreztem a szűk sikátorok, bisztrók stb. után, szinte sajnáltam, hogy nem töltöttem elég időt odakinn, amikor még lehetett volna. Igaz, ami késik, nem múlik, a háború nem tart örökké, s ha vége, eljuthatunk újra Párizsba, ahol mégis mindennek a teteje van, ha ugyan az elviselt időközön nem nyomták a művészi élethez annyira fontos érzékeny légkört. Hol lehet most Chagall, gyönyörű műtermében, lakásában vajon ki rugdalja a mahagóni ajtót, és hol lehetnek a szabadlelkű, minden gátló körülménytől irtózó művészek?

(Anna Margit bejegyzése)

Drágám! Ha valami baj érne, segíts hozzá, hogy ne éljem túl!

ápr. 8.

Feleségem szomorú sorai eszembe juttatják Oroszországban töltött frontszolgálatomat (14 hónap), s a legfurcsább az benne, hogy mintha megérezte volna, hogy éppen akkor feküdtem élet halál között flekktifuszban egy orosz paraszt házában. 1943. aug. 8.

1943. aug. 16.

Nagyon régen nem írtam fel már naplómba semmit. Közben szomorú napjai peregtek le életemnek. 1942. március 18-án bevonultam munkaszolgálatra, kivittek bennünket az orosz frontra, s most 1943. június 24-én szereltek le. Kínos keserves napok emlékei maradtak bennem, egy téli visszavonulás úttalan utakon hófúvásban, 35–40 fokban hidegben. Csak a jóisten védő keze segített meg,

hogyan hazajutottam. Koroszténben megbetegedtem flekktífuszban, egy ukrán parasztház földes szobájában feküdtem pár szál szalmán. A magas láztól és fekvéstől kétoldali tüdőgyulladást kaptam, majd bélhurutot, s persze semmi gyógykezelés nem volt. Azt hiszem, hogy Isten segítségével kivül még az a mérhetetlen vágy segített át a betegségen, hogy nagyon haza akartam jutni a feleségemhez. Rettenetes, mit szenvedtek az itthon levők, az aggodás és a tehetetlenség örölte idegeiket, lapjaik, amik eljutottak hozzánk, legalább olyan szomorúságot okoztak, mint örömet. Most újra itthon vagyok a háború talán még kegyetlenebb módon dűl e világon, mint eddig, hogy mikor lesz újra békeség, csak az Isten tudja. Majdnem két éves kiesést jelent nekem a munkámban ez az idő. Odakint rajzoltam, aquarelleztem egyet-mást, de sajnos a határnál szolgálatot teljesítő csendőr a vizsgálatnál – anélkül, hogy megnézte volna ártatlan vázlataimat, miket századparancsnokom engedélyével csináltam – mind eltépte és a szeméjbe dobta. Istenem, mit tehettem, egy művészileg képzetlen primitív embert úgysem tudtam volna meggyőzni vázlataim ártatlan voltáról. Legyintettem szomorúan, és eljöttem nélkűlük.

aug. 20.

Ünnepi díszben a város, Szt. István napja van, nincs kedvűnk kimozdulni, olyan sok ember van az utcán, tolonganak, nem lehet csendesen nézelődni, mint hétköznap. Különbén is ajánlatos otthon maradni, mert azt mondják, hogy az angol rádió légtámadással fenyegette meg Pestet, ami igazán szomorú lenne, ha bekövetkeznék. Istenem, ezt a gyönyörű várost talán megkímélik a borzalmaktól. Igaz, Rómát sem sajnálták, pedig ott pótolhatatlan kincsek pusztultak el, de miért nem céloznak pontosan, ha már rombolni akarnak katonai célpontokat, miért dobálják vaktába le bombákat. Bár vége lenne már ennek a szörnyű verekedésnek, hát az ember semmit sem javult évezredek óta? Millió és millió ember pusztul el, az eredmény pedig újabb verekedés magjának elvetése.

Nehezen tudok visszajutni önmagamhoz, úgy nézem munkáimat, mint egy idegen, aki valamikor festett, ez a másfél éves kényszerű pauza eredményezte, hogy tárgyilagosan tudom nézni magam és a más képeit is. Megvilágosodott előttem az átél napok alatt sok minden, sok minden, amit addig fontosnak tartottam, jelentéktelenné zsugorodott, s amit azelőtt figyelemre se méltattam, jelentőséget nyert. Egyelőre grafikákat csinállok, a fekete-fehér a maga szűkszavúságában teljesen kifejezi mostani érzéseimet. Érdekes, hogy Hincz Gyula munkáit nézve nála is a rajzokat találtam jóknak, míg a képeit üresnek, nem eléggé mélyen átgondoltnak, és megmunkáltnak láttam, pedig Hincz fő erőssége a színérzéke. Átnéztem rajzaimat, feleségemet is, igen sok gyűlt össze az évek folyamán. Néha szeretném, ha kérnének tőlem az emberek rajzokat, olyan szívesen adnék azoknak, akik szeretik. Jó lenne látni, hogy örülnek egy-egy szép darabnak az emberek, hiszen pénzt úgyis nehéz művészi munkáért kapni, s valahogy úgy van, hogy amennyi kell, mindig kiprancsolja az Isten.

1936-ban volt legutóbb kollektív kiállításom, nem túl nagy eredményt hozott, kissé korai volt az első, egy évvel az előbbi után, ami igen sokat jelentett számomra, sok barátot szerzett, és anyagilag is felemelt a semmiből, a másodikat inkább Lázár és szegény Ernst Lajos kérésére csináltam meg. Azóta hét év telt el, rendkívül erősen megváltoztam, hiszen a természetes fejlődés mellett is annyi minden volt velem ez alatt (négyzeri bevonulás, Párizs, zsidótörvény stb.), hogy a régi felfogásomnak csak a gyökerei maradtak meg, másban teljesen megváltoztam. Míg azelőtt egy narancsvörös vagy mélykobalt színt nem tettem volna föl a vászonra, most a legtisztább színeket tartom a legszebbeknek, igaz, hogy kellőképpen beágyazva a képszerűség megkövetelte módon. Igen gyakran szürreális vonatkozású dolgokat kell csinálnom érzésem szerint, s bizony meggondolkoztat, hogy összeegyeztethető-e az általános művészi felfogással, hogy egyidőben másirányú dolgaimmal ezeket is csinálom, úgy gondolom, erőszakkal nem szabad kitépni magamból ezeket a hajtásokat sem, hiszen elég objektíven figyelem magam, s ha ez kívánczik ki belőlem, hát nem szabad megsemmisíteni. A mindent tisztázó idő úgy is szelektálólag hat, és pár év múlva magam is látni fogom, meghagyhatom-e őket, vagy sem. A mai idők felszínre sodortak egész sereg gyenge kvalitású művészt, mint a forgószelet a szemetet, úgy kapta fel őket a nem magasabb művészeti szempontból ítélő mai hivatalos rendszer, hogy szomorúan hajtja le az ember a fejét. Művészeti könyvek jelennek meg, melyek elhallgatják az igazi értékeket, és felmagasztalják a jelentéktelen tehetségeket. Tiltakozni nem lehet és nem is érdemes ellene. El fog jönni egy tisztultabb szemléletű kor talán, amikor mindenki megkapja majd a maga helyét. (Hol van még ettől Csontváry, Czöbel, Gulácsy, Vajda,

Derkovits stb.)? A politikum, mely még a művészetbe is beleavatkozik, sötét folyó, mely csak majd a mindent kiegyenlítő tengerben, az időben veszi el piskosz foltjait.

augusztus 23.

Kelemen Emil volt nálam, és elhívott Scheiber Hugóhoz. Ez a csendes, csaknem félszeg ember nagyon sok érdekes dolgot fest, futuristának mondja magát, Marinettit emlegeti, fényképeket mutat, melyen Olaszország nevesebb művészeivel van fotografálva. Egy mappáját néztük végig, melyet légitámadás esetén magával akar vinni a pincébe, tehát nyilván a legjobb munkái vannak benne. Hát bizony komoly művészi teljesítménynek kevesek a dolgai, bár azt hiszem, ha több pénz lenne, és az anyaggal szabadon rendelkezhetne, nagyon szép dolgok jönnének ki keze alól, így színes krétarajzai néha sablonos Scheibereknek hatnak, olyanok, mint azok, amiket tucatszámra látni műkereskedőknél, mint a modern képek netovábbjai. Pedig elsőrendűen rajzol, felfogása egészen önálló, és nagyon sok dinamizmus és ritmus van előadásmódjában.

augusztus 26.

Véletlenül belenéztem jegyzeteimbe, a Párizsban írottakba. Nagy csodálkozásomra a Chagall-nál tett látogatásunkon kívül semmit sem jegyeztem fel, pedig rengeteg élményt jelentett számunkra, annyi remek dolgot láttunk a kis galériáktól kezdve a múzeumokig mindenütt, hogy nem győztük nézni. (Talán éppen azért nem írtam akkor be őket még, minden időmet lefoglalta a nézelődés.) Most, ha visszagondolok a látottakra, hát Picasso tette rám a legmélyebb hatást, oly lenyűgöző erejű volt a spanyol pavilonban látott nagy fekete-fehér vászna.<sup>41</sup> Ez a zseniális nagyság oly szuggesztív erőt áraszt magából, hogy teljesen lenyűgözi az embert, én eleinte, mikor még egy-egy absztrakt képét láttam, nem hittem az őszinteségében, de mikor jobban megismertem az oeuvre-jét, és láttam naturális és impresszionista rajzait, képeit, csak a legnagyobb tisztelettel és bámulattal tudtam nézni későbbi és tőlem távolálló munkáit. Éreztem azt a belső elégedetlenséget nála, amely a régi keretek szétfeszítésére vezetett, és amely a mai remek Picassót szülte. Mellette Braque és a többi kubista száraz, emóció nélküli, mindent a technikaira feltevő festőnek hat. Ő nem fél időben kevert stílusban dolgozni, mindig a pillanatnyi hangulatának enged, ezért olyan dinamikusak és szuggesztív hatásúak képei. Annyit azonban látok nála (és a mai században az ő útját veszem mérvadónak), hogy a teljesen figurátlan absztrakciónál nem tudott megmaradni, és visszatért a természetben látható, Picassósan átformált és kifejezett motívumokhoz. Természetes, hogy Braque, Chagall, Matisse és Rouault csaknem annyira tetszett, mint P., de egyiknél sem éreztem a nagyszerűségnek azt a fokát, mint nála.

1943. nov. 7.

Második vasárnapja van nyitva a KUT kiállítása,<sup>42</sup> örömmel látjuk, hogy a szalon termeit megtölti a közönség, nagy érdeklődéssel nézik a kiállított tárgyakat, valami, talán a háború fárasztó évei fogékonyabbá tette őket a művészettel szemben. Sajtója alig van a kiállításnak, oka, hogy nemigen vannak komoly folyóiratok, melyek a művészettel foglalkoznának, a napilapok pedig tele vannak háborús és politikai hírekkel, amik most jobban érdeklik az embereket. Még jó is, hogy nem mindegyik újság hoz kritikát, mert egyik-másik megbízta ilyen írásával egyik-másik újságíró, aki talán meglátja a hétköznapi apró-cseprő érdekességét, és ki tud kerekíteni egy riportot belőle, de képzőművészethez nem ért, amiket ilyeneket írtak (kritikát), azok szörnyű hozzá nem értésről tanúskodnak, és csak rossz irányban befolyásolják az érdeklődő laikusokat. Most zárult Vajda Lajos emlékkiállítása.<sup>43</sup> Kállai írt róla szépen a Lloydban, és a katalógusban.<sup>44</sup> A kiállítás remek volt, nagyon szépen rendezve, így együtt lévén az anyag, tiszta képet nyertek Vajda Lajos képességeiről az érdeklődők, persze sok támadást kapott, de csak az abszolút hozzá nem értők részéről. Vajda az absztrakt ábrázolás egészen tiszta magas fokáig jutott el. Korábbi dolgain még a naturális objektumok jelenléte felfedezhető, de későbbi dolgain valami megfoghatatlan, egyszerre vonzó és taszító erő köti le a nézőt, ezeken már nem rajzol és fest Vajda, hanem jeleket ír fel a felületre, melyek hieroglifái egy vége felé közeledő élet vetületeinek. Amiket az utolsó nyáron festett, illetve rajzolt, va-

lami furcsa, szinte más planétákon vagy transzcendens síkon mozgó léleknek látható grafikonjai, kusza, és mégis hihetetlenül rendszeresnek mondható vonalak kavargásai, rostos kötegek, melyek egy belső építő erő elrendezését mutatják. Általában érthetetlen dolgok azok számára, akik az eddigi festészeti formák nyelvét keresik a képeken, de rezonálnak egy nagyszerű lélek utolsó vonaglására, akik spekulálás nélkül engedik magukra hatni egy távozó erő grafikába transzponált rezgéseit, azok csodálatot éreznek a Vajda utolsó képei előtt.

1944. febr. 6.

Barcsay Jenő kiállítása nyílt meg ma az Alkotásban.<sup>45</sup> Nagyszerű művész, aki következetesen megy a maga útján. Most már teljesen megállapodott kifejezési formája van, eddig sötét képei kissé megszínesedtek, összefogott formái árasztják magukból az erőt, kormos feketéi közül kivillanó fehérek, vörösek, zöldek, okkerek.

1944. III. 21.

Súlyos napok, nehéz megpróbáltatások várnak ránk. A háború elérte a magyar földet, nem tudhatjuk, hogy mi lesz. Bízunk az Istenben, és erős lélekkel, tiszta lelkiismerettel nézünk a dolgok elébe, mi eddig is a tőlünk telhetőt megtettük a hazáért és emberségünkért. Hiszem, hogy a megpróbáltatások megtisztítják a lelkünket, és bármi történik is velünk, állítom, hogy becsületes, őszinte életet élünk. Úgy is mint művész, úgy is, mint ember. Adja az Isten, hogy még folytathassam a feljegyzéseimet, békeességgel, az emberi lelkek teljes megnyugvása után.

1944. IV. 5.

Átéltük Budapest második bombázását. Súlyos, kegyetlen és embertelen dolog. Emberek százai, főleg polgári lakosok vannak az áldozatok között. Mikor ér el az ember odáig, hogy erőszak és gyilkolás nélkül, igazi szeretetben éljen egymás mellett? Gyűlölködés nélkül, megbecsülve a békét szeretőket, és jó útra térítve a rossz befolyástól eltévelyedett lelkeket<sup>46</sup>?

## JEGYZETEK

1. Fruchter Lajos (1882–1953) műgyűjtő, a Gresham-kör tagja.
2. Oltványi-Artinger Imre (1893–1963) művészeti író, a Magyar Művészet szerkesztője, műgyűjtő, a Gresham-kör tagja.
3. Petényi Katalin Ámos monográfiája alapján, valamint Anna Margit vélekedése szerint e kép jelenleg beazonosíthatatlan.
4. dr. Szold Endre (1897–1968) orvos, műgyűjtő. A vonatkozó kép: Anna Margit: Anya gyermekkel, 1935.
5. Beczkói Bíró Henrik műgyűjtő. Gyűjteményét 1934-ben az Ernst Múzeumban állította ki.
6. Falus Elek (1884–1950) grafikus, iparművész, könyvtervező, a Szinyei Társaság alapító tagja.
7. Lázár Béla (1869–1950) művészeti író, az Ernst Múzeum igazgatója.
8. Beczkói-díj: a Szinyei Társaság szalonján a fiataloknak ítélte díj.
9. Nemzeti Szalon, 1936. február 23.–március 8.
10. Magyar Művészet, 1936. 154. o., Ámos Imre: Álmodók, Mátyás Péter cikkének mellékleteként.
11. Szinyei Fiatalok, 1936. Nemzeti Szalon.
12. Munkácsy Céh (1928), elsősorban anyagi érdekeltségű konzervatív festőegyesület.
13. Szlányi Lajos (1869–1949) műcsarnoki festő.
14. A korszakban élt népszerű képereskedő.
15. Ámos Imre, Anna Margit, Gertler Tibor, Th. Th. Heine kiállítása az Ernst Múzeumban. Rendezte Lázár Béla és Ernst Lajos. CLXI 1936.
16. Bálint György: Th. Th. Heine rajzai Budapesten. Magyarország, 1936. szeptember 27. Bálint kritikáját azért közöljük, mert e kritika nem szerepel a Toronyőr visszaillesztett c. gyűjteményes kötetben.



A karikatúra egyik legnagyobb művészeinek rajzait láthatjuk most Budapesten, az *Ernst-múzeum* csoportkiállításán. Voltak évtizedek, amikor a berlini „Simplicissimus” című élclap neve egyet jelentett Th. Th. Heine névvel. Azután volt egy idő, amikor ez az egészen nagy művész a vilmosi Németország egyik Várbörtönében töltötte büntetését merész rajzai miatt. Most néhány év óta Brűnnben él. Öreg ember, valószínűleg megtört is, de rajzai időnként még megjelennek közép- és nyugat-európai lapokban – és ezek éppoly frissek és élesek, mint a régiek.

George Grosz már évek óta nem dolgozik, Zille meghalt, – ma már csak Heine képviseli az európai humanista karikatúra-művészetet. Vagy negyven színes rajzát látjuk most a budapesti kiállítóteremben. Rajzai megrázzák a nézőt. Költője a karikatúrának, nemcsak humor van benne, hanem keserűség is, fájdalmas ironia – és helyenként bölcs, derűs fölény. Szóval az emberi érzések széles skálája. Ötletei kifogyhatatlank, de sohasem elégszik meg pusztán az ötlettel. Mélység van benne, emberi szív. A könnyed tréfának és a kegyetlen gúnynak különös és szuggesztív keveréke például az a rajz, mely a törvényes és törvénytelen gólyát ábrázolja.

A törvényes gólya gögösen és ünnepélyesen tartja fejét és két kis kövér ájtatos képű csecsemő lóg a nyakában. A törvénytelen gólya feje borzas, arckifejezése kétségbeesetten cinikus. Félelmes külsejű, angolkóros, csontos arcú kisgyereket tart. Rengeteg ilyen képe van. Egy képe ezt a címet viseli: *Csata után*. A csatateret a legkülönbözőbb fajtájú kiürített pénztárcák halmaza borítja. Ezek az érszények hol sírnak, hol gúnyosan röhögnek.

Néhány magyar művész is szerepel a csoportkiállításon. Ámos Imre és felesége, Anna Margit posztimpresszionista hangulatokat állítanak ki, a Belgiumban élő Gertler Tibor pedig néhány éles, erős rajzot. De a kiállítás eseménye természetesen Heine.

17. A bejegyzés nem pontosítható. Kállai 1935-ben tért haza Berlinből, Ámos bejegyzése pedig 1935. október 21-éről származik Kállai nem véletlenül hagyta el a Harmadik Birodalom fővárosát. Ugyanakkor maga Ámos is tisztában lehetett azzal, hogy 1936-ban Berlinben kiállítania legalábbis különös.

18. Fränkel József a Fränkel Szalon kiállítási helyisége – 1931–1945 – tulajdonosa.

19. Grosz Dezső hegedűtanár, hegedűművész, a második világháború alatt elpusztult.

20. KUT kiállítása, 1937, Nemzeti Szalon (április 4.–18.). Az említett kép címe: Aquincumi séta, 1937. o. v. 60x80 cm.

21. Szilágyi Sándor kőfaragó, műgyűjtő.

22. Varga Oszkár (1888–1955), szobrász.

23. Ámos Imre nagybátyja.

24. Ámos és Vajda e részben említett rossz viszonya, amint azt egyébként a napló további részei is mutatják, a későbbi években rendeződött. Vajda halálakor Ámos már világosan felismerte kortársa festészetének jelentőségét, szinte teljes súlyát. Vajda halála után készített portrékísérletei tragikus és méltó bizonyítékai barátságuk helyreállításának.

25. Lehel Ferenc (1885–1975) művészeti író.

26. E lap fotómásolatát közöljük.

27. Anna Margit műterem-kiállítása.

28. Magyar Képzőművészek Országos Szövetsége: az egyes művészárságokat egybefogó érdekvédelmi szervezet.

29. Kelemen Emil (1895–1973) festő és grafikus.

30. Húvós László (1883–?) szobrász.

31. Szin György (1906–1944) festő.

32. Az OMIKE menzája.

33. Magyar Zsidók Lapja, 1941. január 6.

34. Magyar Zsidók Lapja, 1941. A február 6-i számban beszámol a teadélutánról, e szociális megfontolású műsoros társadalmi eseményről.

35. Lásd Ámos Imre közölt rajzát.

36. Ámos Imre feljegyzése „Vajda Lajos halottas ágyánál. 1941. szeptember 9. délután 4 óra. Vajda Lajos keze puhán fekszik, mintha rajz közben pihentetné az asztalon. Vonásai nyugodtak, szelidek, mikor mosdatják, mintha halvány mosoly lenne vértelen ajka körül, teste kiszikkadt, elhasznált.

Mellein végighúzódik egy szaggatott vonal, a varratok nyoma (felboncolták). Haja, amely világos, csaknem szőke volt, most majdnem fekete, feje magas homlokával (furcsán borostás) olyan, mint egy Mantegna Krisztus. Szemére és szájára rakott cserepekkel titokzatos, és úgy hat, mintha ő rajzolta volna magát, olyan tiszták, olyan élesek a vonalak, és olyan misztikusak. Aztán fekete fedél borul rá. Bálint Endrével voltunk együtt jelen a mosdatásnál és öltöztetésénél.”

Ámos e naplótól független cédulája Pán Imre hagyatékában maradt fent, ahova még nyilvánvalóan Ámos Imrétől került. (46. lábjegyzet.)

37. Frdei Viktor (1870–1945) festő, grafikus.

38. KUT Nemzeti Szalon, 1941. nov. 30.–dec. 14.

39. KASSÁK LAJOS: Vallomás tizenöt művészeiről. Budapest, 1942.

40. BÁLINT REZSŐ: Művészek Párizsban, Bp., 1941, szerző kiadása.

41. Ti. a Guernica.

42. KUT-kiállítás a Nemzeti Szalonban, 1943. okt. 31.–nov. 14.

43. Alkotás Művészház, 1943. október

44. Kállai Ernő: katalógusszöveg, valamint a Pester Lloyd: Gedankausstellung Ludwig Vajda, 1943. okt. 31.

45. 1944. február 6.–16. Katalógus Kállai Ernő.

46. Egy nappal ezután a bejegyzés után keletkezett Ámos Pánhoz írott levele, amelyet közlünk:

„Nagyságos Pán Imre úrnak

Filmbolt, Budapest, Andrássy út 27.

Feladó: Ámos Imre, Dohány utca 57.

1944. IV. 6.

Kedves Pán Imre

Tekintettel arra, hogy dolgainkat összecsomagoltuk légó-szempontról, és különböző helyeken szeretnénk biztonságba helyezni, megkérnélek, ha szándékodban van, a beszélt rajzot, vagy mást még elvinni, úgy bármelyik délelőtt keress meg, mert később esetleg nem tudom előszedni őket. Remélem, jól vagytok. Feleségemmel együtt baráti üdvözléssel

Ámos

Feleségednek kezét csókolom.”

(Mind e levél, mind a 36. lábjegyzet szövegében szereplő feljegyzés Mezei Gábor tulajdona.)



## SZEMLE

Művészetszociológia. Válogatott tanulmányok. Összeáll., szerk., ford. JÓZSA PÉTER  
Közgazdasági és Jogi, Bp., 1978, 337 l.

A nemrégien elhunyt Józsa Péter szociológiai munkássága még feldolgozásra vár. Ehhez a munkához nyilvánvalóan értékes támpontul fog szolgálni a jelen kötethez írott bevezetője, amelyben felvázolta a mai művészetszociológia feladatkörének kijelölésével kapcsolatos problémákat és a tudományágban uralkodó módszertani irányzatokat. Ha viszont a kötetben olvasható tanulmányokat tekintjük (úgy is, mint az első Magyarországon megjelent művészetszociológiai tanulmánygyűjtemény darabjait!), minden mélyreható elemzés nélkül is kiderül Józsa Péter alapvetően általános szociológiai érdeklődése, másrészt vonzódása a film és az irodalom szociológiája iránt. Ily módon természetes, ha kimondottan képzőművészeti téma csak négyszer kerül tárgyalásra a kötetben: Clement Greenberg „Avantgarde és giccs” című tanulmányában (bár megjegyzendő, hogy a szerző inkább kritikusként, semmint szociológusként ismert); Mason Griff írásában, mely a „művésszé válás” mechanizmusairól szól; Pierre Bourdieu-nél, aki „a művészeti észlelés szociológiai elméletét” ezúttal képzőművészeti példák segítségével próbálja megalapozni; végül Yvonne Bernard vizsgálata kapcsán, aki arra kereste a választ, hogy a közönség festészeti „preferenciái” milyen szociológiai összefüggések mentén rendezhetők el.

b.l.

PÁNYIK ISTVÁN–SELLEI SAROLTA: Kréta, Mükéné, Trója. SZABÓ MIKLÓS tanulmányával és képmagyarázataival.

Képzőművészeti, Bp., 1980. Sztl. 1., 163 színes és fekete-fehér kép

SELLEI SAROLTA–PÁNYIK ISTVÁN: Shakespeare Angliája. Bev., az idézeteket vál.: Makkai László. Corvina, Bp., 1982. 18 l., szt. kép

Lehet, hogy véleményünket nehezen fogja elfogadni a „szélesebb olvasóközönség” és az érintett két kiadó, azonban e „fotóskönyvekkel” kapcsolatban ismételten figyelmeztetnünk kell egy műfaji alapproblémára. Véleményünk szerint ugyanis lehet, hogy egy-egy ilyen könyv „hasznos ajándék” vagy „korszerű ismeretterjesztési eszköz”, azonban sem fotóművészi teljesítményeket nem reprezentál, sem tudományos szempontokat nem érvényesít kellőképpen. Nincs ugyan kifogásunk Makkai László Shakespeare korát ismertető tanulmánya ellen (művészettörténeti vonatkozásai amúgyis alig vannak), a képanyag – „a lényeg” – azonban ilyen is, olyan is, inkább hangulatkeltő semmint információt nyújtó, tördelése kissé zavaros, szép számmal tartalmaz reprodukciókat is, fotóművészeti szempontból értékelhető felvétel viszont alig van benne. A másik kötettel jobb a helyzet. Sza-

bó Miklós utószava tudománytörténeti tévhiteket oszlat el, leírásai lényegretörőek (ugyanakkor olvasmányosak), képmagyarázatai megbízhatóak. Nem hiszem viszont, hogyha kizárólag rajta múltot volna, éppen ilyen képösszeállítással illusztrálta volna mondandóját. Igaz ugyan, hogy például a knósszoszi palota meglepően erőteljes színvilágáról most kap először a magyar olvasó valódi impressziókat, ezt a hatást viszont „ellensúlyozzák” a műkénei „Oroszlános kapu” „feldobott”, ugyanakkor a reális plasztikai formákat árnyékba borító színei, vagy egyes, önmagukban keveset mondó trójai leletek felfokozott színhátterei. Ebben a könyvben találunk ugyan érdekes fotóművészeti munkákat (pl. 12–14. kép), a felvételek túlnyomó többsége mégis IBUSZ-ízü vagy hivalkodóan – ellenfényesen, rohanó felhősen stb. – semmitmondó. Konklúzió: szeretnénk végre ettől a szerzőpártól (is) látni egy tisztán fotóművészeti albumot (lehet magyar témákról is!), vagy egy olyan munkát, melyben funkcionálisan követik egy tudós szerzői instrukcióit.

b.l.

**MAGYAR ESZTER: A feudalizmus kori erdőgazdálkodás az alsó-magyarországi bányavárosokban (1255–1747)**

Akadémiai, Bp., 1983. 227 l. (Értekezések a történeti tudományok köréből. Új sorozat 101.)

Csöre Pál összefoglaló munkáját leszámítva (A magyar erdőgazdálkodás története. Középkor. Akadémiai, Bp., 1980) az utóbbi időben csak nehezen hozzáférhető speciális szaklapokban (Agrártörténeti Szemle, Erdészeti Lapok, Gazdaságtörténeti Szemle) találkozhatott a középkori gazdaságtörténet kutatója e tárgykor feldolgozásával.

Magyar Eszter dolgozata a három legjelentősebb alsó-magyarországi bányaváros: Besztercebánya, Körmöcbánya, Selmebánya erdőrendtartását vizsgálja alapos levéltári dokumentációra támaszkodva. Az okleveles adatokból kiderül, hogy a faanyag túlnyomó részét a bányaművelés emésztette fel (különösen a Thurzó–Fugger fúzió után), másrészt a lakosság tűzi- és épületfa igénye. Ez utóbbi értékes adatokkal szolgál felvidéki építészetünk történetéhez (datálás, épülettípusok). A körmöcbányai adórajstromokból rekonstruálni lehet az egyes középületek befejezésének időpontját, a munkafázisokat. A vásárcsarnok és az iskola 1499-ben készül el, a városi lóistállók átalakítási munkálatai 1501–1505 között folynak; a templom renoválására 1464-ben kerül sor (63–64. l.); a Cammerhof felújítása 1456-ban zajlik (115. l.). Besztercebányán 1520-ban városi fürdő, 1522-ben új mészárszék, 1525-ben a szláv lakosság számára templom épül. Ugyancsak a városi számadáskönyvekből értesülünk a szentantali templom épületfa, zsindely igényéről, amelyet 10 évenként meg kellett újítani... A tanulmány második része az osztrák kamarai igazgatás intézkedéseit ismerteti. Az utolsó fejezet – társadalmi összefüggésekre is rávilágítva – a jobbágyság „erdőélését” tárgyalja (kisárutermelés, állattartás). Az írott források mellett az egykorú állattartás megismeréséhez – ha ma még nem is mindig alkalmazva – a képzőművészeti alkotások is szolgálnak adatokat.

k.t.

**Szigetvári Csöbör Balázs miniatűrjai (1570) SZAKÁLY FERENC tanulmányával**

Európa, Bp., 1983. 76 l., 16 színes kép

Varjas Béla kutatta fel a nyugat-németországi Wolfenbüttel könyvtárának azt a kódexét, amely a Bibliotheca Historica sorozat legújabb kötetében megjelent. (Herzog-August-Bibliothek 206. 20,5x x14, ill. 20x13 cm.) A címlapján szereplő két rövid mondat nyújt némi eligazítást létrejöttének körülményeiről. A szerző, Csöbör Balázs szigetvári születésű magyar rab vagy renegát Muezzin-Záde Ali kapuáder pasának szolgálatában állt. Minden jel szerint olyan képíró mester lehetett, aki nem fedte ugyan származását és anyanyelvét, de munkájában már a mohamedén ikonográfiai kötöttségek és minták érvényesültek.

A 16 táblából álló kódex a folio 1 és folio 3 címerképének kivételével a török társadalmi hierar-

chia egy-egy képviselőjét mutatja be. Gondos, részletező kidolgozása tükrözi az isztambuli egy időben keletkezett miniatűrök hatását, de túl is mutat azon. A sztereotip sémák mellett bizonyos portrészerrű, egyénítő jellegű vonások is megfigyelhetők alakjain. Szakály Ferenc részletes művészettörténeti elemzésre nem vállalkozott; a témára vonatkozó néhány megjegyzése elsősorban Fehér Géza észrevételeire támaszkodik, s egyben jól illeszkedik a szerző korábbi munkáihoz (Török miniatűrök a magyar hódoltság korából. Bp., 1975; A magyar történelem oszmán-török ábrázolásokban. Bp., 1982). A bevezető tanulmány szinte teljes terjedelemben az isztambuli rabélettel és a diplomáciai kapcsolatokkal foglalkozik, egykorú forrásokra támaszkodva, bőséges bibliográfiával ellátva. A szakirodalom is elsősorban történeti jellegű, így a recenzensnek nem marad más feladat hátra, mint néhány bibliográfiai kiegészítést javasolni, amit talán egy későbbi alaposabb művészettörténeti feldolgozás fog hasznosítani.

E. Akurgal: *The Art and Architecture of Turkey*, Fribourg, 1980; E. Atil: *Turkish Art*. Washington, 1980; G. Renda: *An Illustrated 18th Century Hamse in the Walters Art Gallery*. In: *The Journal of the Walters Art Gallery*. 39/1981. 15–33.

Kerny Terézia

**K. KOVALOVSKY MÁRTA: Az emlékműszobrászat**  
TIT Művészeti Választmánya, Bp., 1978. 41 l. (Művészeti Füzetek)

**Környezetkultúra és formatervezés. Szerk. RÓZSA T. Endre**  
TIT Művészeti Választmánya, Bp. 1978. 91 l. (Művészeti Füzetek)

A TIT módszertani kiadványai voltaképpen az ismeretterjesztő munka segítségére vannak hivatva, időről időre azonban azt is lehetővé teszik, hogy tudományos igényű dolgozatok jelenjenek meg bennük, melyek formai okok miatt nehezen lennének beilleszthetők szakfolyóiratainkba. Ez a helyzet Kovalovszky Márta tanulmányával is, mely jó áttekintést nyújt az emlékművek műfajelméleti problémáiról. A másik füzet magas színvonalú előadásvázlatokat tartalmaz a design és a környezetalakítás tárgyköréből, Ernyey Gyula, Miklós Pál, Karmazsin László, Pohárnok Mihály és Vámosy Ferenc tollából. Az utóbbi években a TIT mintha szüneteltetné az ilyen típusú kiadványainak sorozatát – mielőbb várjuk tehát a folytatást!

**ARTNER TIVADAR: Ló és lovas a művészetben**  
Corvina, Bp., 1982. 38 l., 48 kép

A reprezentatív kiállítású, drága könyv címe sokat sejtető, legalábbis motívumkutatásra, ikonológiai elemzésre utal. Ehelyett lapos frázisokat ismétlő rövid bevezetőt és jól-rosszul összeválogatott néhány színes reprodukciót kap az olvasó. Nem egy kép érthetetlenül került be az összeállításba (15., 21., 23., 24., 44.); több – az általános részben a szerző által lényegesnek ítélt – ábrázolás viszont kimaradt belőle (pl. a San Marco lovai, szkíta aranylemezek stb.). A mellékletekhez kapcsolódó kísérőszöveg kimerül a mechanikus leírásban. Adós marad a stíluskritikával, háttér-jelenségek minimális ismertetésével.

Akinek tudásszomját e kötet „esetleg” nem elégíti ki, s bővebben érdeklődik a téma iránt, figyelmébe ajánlható az alábbi katalógus: *Die Pferde von San Marco*. hrsg. von Olivetti und Kunstbuch Berlin. Verlag Frölich & Kaufmann, Berlin 1982.

Kerny Terézia

**KUNT ERNŐ: Temetők népművészete**

Corvina, Bp., 1983. 64 l., 40 fekete-fehér, 16 színes kép

A sokáig ki nem mondott tabu, a halál „problematikájával” Kunt Ernő több munkában is foglalkozott. Ebben a kötetben a paraszti temetőkultúra emlékeiről ad áttekintést. Fejfák, kopjafák mellett kevésbé ismert, alig publikált egyéb sírjelekről, a temető és a falu társadalmi-hiedelmi kapcsolatairól, szokásrendszeréről ír, amelyek egy bonyolult jelrendszer részeként mutatkoznak meg az olvasó számára. A szokáskört napjainkig tárgyalja, felvillantva a már egyre jobban halványuló hagyományokat.

A tipológiai felsorolást (keresztek, fejfák, kopjafák, sírkövek) kiegészíti a vallási felekezetek szerinti eltérések ismertetése, magyarázata.

A szöveghez szervesen illeszkednek a rajzok és fényképek: közülük nem egy ma már elpusztult sírjel emlékét őrzi. A csupán ízelítőt nyújtó gazdag és változatos anyag nem meríti ki a történelmi Magyarország valamennyi tájegységének bemutatását. A bevezetőben hangsúlyozott leltár, a katalógusrendszerű feldolgozás (köztük a városi temetők, zsidó sírkövek) kataszterének elkészítése egyre sürgetőbb feladata a kutatásnak.

k. t.

**BALOGHNÉ HORVÁTH TERÉZIA: Népi ékszerek**

Corvina, Bp., 1983. 60 l., 43 kép

A magyar népi ékszerek első önálló összefoglalása ez a könyv. Néprajzi irodalmunkban sokáig az a vélemény uralkodott, hogy a paraszti viseletre nem jellemzőek ezek a kiegészítők. Intenzív kutatásuk is csak a 19. század második felében indult meg. Viski Károly, Fettich Nándor, majd Diószegi Vilmos kezdte meg a téma alaposabb feldolgozását. Adatgyűjtésük nagy része – sajnos – kéziratban maradt (lásd bibliográfia!).

E kötet szerzője elsősorban az ő nyomukon haladva igyekezett rekonstruálni egykori leírások, archívfotók és még élő hagyományok alapján a népi ékszerszervezés jellemzőit, fajtáit. Tipológiai elveket figyelembe véve két részre osztotta munkáját: szorosabb értelemben vett (közvetlenül testen viselhető) ékszerek és tágabb értelemben vett ékszerek (tulajdonképpen öltözetkiegészítők: övek, gombok stb.) egységére.

A könyvből kiderül, hogy az ékszer sohasem pusztán a ruházat járulékos, díszítő eleme. A prehistorikus koroktól kezdve számtalan hiedelem, mágia hordozója, amelyeknek bajelhárító, védő szerepet tulajdonítanak. A nemesfémek, drágakövek, nehezen hozzáférhető ásványok szimbolikus szerepet tölthettek be; osztályozták őket nemek szerint, párosították naptári hónapokkal, emberi tulajdonságokat kapcsoltak hozzájuk... (lásd például Hansmann, L. – Kriss-Rettenbeck, L.: *Amulet und Talisman*. München, 1966). Az ékszer ugyanakkor rangjelző is. A népvándorlás kor népeinél, majd a honfoglaló magyaroknál például az övnek különösen nagy jelentősége volt (lásd „felövezés”). Az öv, akárcsak a nyílhegyek száma, a társadalmi hierarchia egy-egy képviselőjét jelezte. A 17–18. század főúri viseleteknél hasonló helyzettel találkozunk. Mindezek az előzmények ha elhalványulva is, de szerephez jutottak a falusi lakosság körében is, ahol a zárt életforma még jobban konzerválta ezeket a hagyományokat. E problémák érintőleges felvetése is érzékelteti Horváth Teréziának azt a szándékát, mellyel igyekezett áttekinteni a többretegű, bonyolult jelentéseket hordozó hátteret. A túlnyomórészt a Néprajzi Múzeum anyagából válogatott képanyag kifogástalan minőségű. Értékét emeli néhány archívfotó.

k. t.

**Kazinczy Abaújban és Zemplénben. Szerk.: KOVÁTS DÁNIEL**

Sátoraljaújhelyi Városi Tanács V.B. Sátoraljaújhely, 1978. 168 l., sztl., ill.

Kazinczy Ferenc életének nagy része Abaúj és Zemplén megyében zajlott, ide kötötték diákévei, itt volt iskolafelügyelő, de irodalom- és művészszerzői ténykedésének is színhelye volt ez a vidék. Indokolt tehát Kazinczy sokirányú munkásságának keresztmetszetét azon pályaszakaszokban megvonni, amelyek e földrajzi keretek közé esnek. A kötet 6 tanulmányt közöl. Kováts Dániel írása – jól megválogatott idézetekkel nyomtatékosítva mondanivalóját – a hétköznapi gondjaival küzdő Kazinczyt mutatja be. Szívesen vettük volna azonban, ha hivatkozásait lábjegyzeti is. Ez esetben ugyanis az érdeklődő olvasó – aki a kevésbé ismert életrajzi momentumok továbbolvasására vágyik – nem a Kazinczy-levelek több tucatnyi kötetével találná magát szemben, hanem konkrét levelekkel. (Hasonló a helyzet a többi cikk technikai kivitelezésénél is, noha véleményünk szerint itt tudományos igényű tanulmányokról és nem ismeretterjesztő írásokról van szó.) Dr. Komáromy Sándor dolgozata Kazinczy pataki diákéveinek vázlatos képét adja. A kitűnő írás csupán a képzőművészeti vonatkozásokban pontatlan. Nyilván sajtóhiba az építész Penther nevének elírása (a tanulmányban helytelenül Peuther). Kazinczy azonban Penthernek nem a „műveit”, hanem csak egy művét ismerte (Anleitung zur Bürgerlichen Bau-Kunst. 4.). Kazinczy ízlésének formálódására pedig a kortárs művészet csak harmadsorban hatott a görög–rómaisobrászat és a 16–17. századi olasz festészet mellett. Ez a tény itt nem domborodik ki eléggé.

Dr. Kováts Miklós Kazinczy kassai irodalmi munkásságával foglalkozik írásában. Bevezetőjében hosszan ecseteli a korabeli Kassa városképét. Nem ártott volna ezt a városképet Kazinczy szemeivel is láttatni. (Van erre elég forrásanyag, ha nem is éppen a vizsgált időszakból.) Egyébként a szerző, Kazinczy kassai irodalmi vállalkozásainak remek összefoglalását találja az olvasó elé. Nem hiányoznak a tanulmányból a régi nyomtatványmásolatok sem. Kazinczy II. József „epochájának” nem annyira mint literátor volt részese és alakítója, hanem inkább mint pedagógus. Kazinczy pályájának ezt a kicsit homályban maradt szakaszát világítja meg Konstantin József: Kazinczy, az iskolafelügyelő c. tanulmánya. Írása egy felekezeti és faji különbözőségeken és az ebből származó gyűlölködéseken felülemelkedő embert állít elénk, aki hivatalnoki posztján is emberi moráljának parancsai szerint jár el. Katona Rezsőné híven tanulmányának célkitűzéséhez élményszerűen vázolja a széphalmi műhely pezsgő életét. Azonban a kötet tanulmányírói közül ő az, aki a legnagyobbra vállalkozott, így a terjedelmi korlátok szükségszerűen őt kényszerítették leginkább a vázlatosságra. Végül dr. Hőgye István Kazinczy zempléni közszolgálatáról szóló írását közli a kötet. A szerző szól mindarról a tevékenységről, melyet Kazinczy megyéje javára szívből és kötelességből tett. Művészettörténeti szempontból különösen érdekes a tanulmánynak az a része, amelyben Hőgye István a győri csata emlékmű-tervezetével foglalkozik. Közli az emlékmű tervdokumentációját, ismerteti Kazinczynak az emlékműre tett javaslatait.

A Kazinczy Abaújban és Zemplénben c. kötet színvonalas helyet foglal el helyi kiadványaink sorában s egyben bizonyítéka egy egészséges lokálpatriotizmusnak is.

Szabó Péter

**RÁDAY MIHÁLY: Unokáink sem fogják látni**

RTV–Minerva. Bp., 1982. 182 l., ill.

Az olvasó nem könyvet vesz kezébe a szó hagyományos értelmében, inkább – Ráday Mihály szóhasználatát megtartva – plakátot, röpiratot. A szerző a néhány éve televízióban is sugárzott műsorainak összefoglalását írta meg ebben a kötetben. Kevés adásnak volt olyan sikere, s tegyük hozzá, akkora eredménye (Budapesti Városszépítő Egyesület, fotókiállítások, s ami talán fontosabb, lassan érezhető szemléletváltozás), mint ennek a sorozatnak. Kandeláberek, szecessziós üvegablakok, lift-rácsok – a századforduló budapesti épületeinek egykori tartozékai – védelmére, megmentésére hívta fel a figyelmet. Abból a logikus következtetésből kiindulva, hogy azt kell megőrizni, amink még van, mert hasonlót nem fogunk tudni csinálni, s ha a meglevőkre nem vigyázunk, pótolni annál kevésbé tudjuk. Néhány év eltűnik a jellegzetes városképünk. Az IKV nem vállalja a felhalmozó-



dott munkákat, a Budapesti Műemlékfelügyelőség inkább a korábbi korszakok emlékeinek védelmét tartja fontosnak, mesteremberek nincsenek... Ráday Mihály felszólítása a lakossághoz szólt, s felhívása nem talált süket fülekre. Túlzott optimizmusra azonban még nincs ok. A szerző képválogatása a soron következő feladatokra is felhívja a figyelmet, nemegyszer elriasztó példákkal illusztrálva.

Kerny Terézia

**Pusztuló műemlékeink nyomában. Szerk.: ÉZSIÁS ANIKÓ és SZAKÁLY ISTVÁN**  
RTV–Minerva, Bp., 1983. 99 l., 125 fekete-fehér, 29 színes kép

A szerkesztők szándéka mindenképpen dicséretes, még akkor is, ha a kötetet összehasonlítjuk, az alapjául szolgáló televíziós sorozatokkal (Pusztuló műemlékeink nyomában; Történeti kertek), mely összevetés az utóbbiak javára billentené a mérleg serpenyőjét.

A rövidített formában közölt szöveg nem érzékelteti azokat a műemlékvédelmi problémákat, amelyek az adásban markánsabban, árnyaltabban domborodtak ki. A könyv, legalábbis első része egyértelműen a helyi vezetők, lakosok felelősségét hangsúlyozza (ez számos esetben nem is vitatható!), az OMF mulasztásai háttérbe kerülnek. Csakugyan elvonhatja-e egy új óvoda, vagy egyéb, a község civilizációs színvonalához nélkülözhetetlen intézmény létesítése a pénzt egy műemlék megővásától? Nem is szólva arról, hogy a rendelkezésre álló összeg a minimális állagvédelmi munkára sem elegendő. A felelősséget az illetékesek egymásnak adogatják, közben az épületet lassan törölni kell a műemlékjegyzékből...

A második fejezetben jobban el kellett volna különíteni az egykori források ismertetését, értékelését történeti kertjeinkről (a pontos kiadás, oldalszám ismertetésével) és a megszólaltatott szakemberek véleményét. Kissé zavaróan hat, ha az egyik pillanatban Zádor Anna, a következőben Kánczy Ferenc a riportalany.

A képek szervesen kapcsolódnak a riportokhoz, bár néhány esetben félrevezetően. Ilyen az óbudai deglomeratorium, melynek 1982-es fényképfelvétele a bontás állapotát sugallja, holott ellenkezőleg, helyreállításról van szó!

Kerny Terézia

**KUBINSZKY MIHÁLY: Régi magyar vasútállomások**  
Corvina, Bp., 1983. 72. l., 83 kép.

Építéstörténeti irodalmunkban Kubinszky Mihály könyve egy sokáig mellőzött téma felé fordította a figyelmet. Munkáját nehezítette a szakirodalom hiánya. A nagyobb budapesti pályaudvarokról még csak akad egy-egy tanulmány, de a vidéki városok, kisebb települések állomásairól – a képeslapok egyoldalú információin és néhány nehezen hozzáférhető leírason kívül semmiféle adattal nem rendelkezünk. Európában a kérdés feldolgozása szintén csak az utóbbi időkben, az eklektika felfedezésével került középpontba. Problémát jelenthetett a fő szempont kiválasztása is, hiszen az építészeti leíráson kívül nem hanyagolható el a gazdasági-társadalmi összefüggések, műemlékvédelmi, technikatörténeti problémák vizsgálata sem. Végül is a sok részletmegfigyelést egységbe foglaló áttekintés mindegyik szempontból ízelítőt ad, anélkül, hogy elmélyedne bennük. Így a könyv nélkülözi a feldolgozásnak azt a színvonalát, amit a téma megérdemelt volna.

A közhelyeket ismétlő bevezető általános képet kíván nyújtani a vasút évszázados szerepéről. Az Osztrák-Magyar Monarchia időszaka háttérbe szorul (Baross Gábor neve el sem hangzik), csupán a vasúthálózat hosszát említi meg a szerző három mondat erejéig.

Az állomásépület kialakulása és fejlődése c. fejezetben nem különül el világosan az indóház és a helyét felváltó pályaudvar különbsége. A tipológiai szempont egyoldalúvá válik, ez nehezen teszi követhetővé az építészeti leírást. A tájékozódást könnyítő alaprajzoknál nincs feltüntetve a lépték, illetve a származás pontos helye. A bevezetőben hangsúlyozott építészeti különbség ellené-

re 1867-től a vasútállomások a MÁV által kidolgozott típusterveket tükrözik, amelyek nemcsak az épületeket, hanem minden részletet, berendezést, tartozékot (óra, pad, szék stb.) egységesítettek.

A bibliográfiánál érdemes lett volna a teljességre törekedni, a könyv ugyanis csak általános képet ad a kérdésről. Az európai irodalom helyett hasznosabb lett volna például a magyar századvég városi állomásepületeiről bővebb eligazítást nyújtani.

Néhány szó a képekről: a sárga háttérbe olvadó képeslapok nem érvényesülnek kellőképpen. Fehér alap talán hatásosabb lett volna.

A szerző remélhetőleg egy alaposabb monográfiában is közzéteszi kutatási eredményeit. A munka a felvetett hiányosságok ellenére mégis ürt pótol, s egyben figyelmeztet bennünket az építészettörténetünkben mutatkozó hiányosságokra (gyárak, vásárcsarnokok, bányaépületek), amelyek a nyugatnémet Thyssen Stiftung kötetekhez hasonlóan megérdemelnék a feldolgozást.

Kerny Terézia

**Design – Alapelvek. Válogatás az ipari forma irodalmából.** Vál., szerk., összekötő szöveget írta **ERNYEY GYULA.** Magyar Kereskedelmi Kamara Ipari Formatervezési Tájékoztató Központ, Design Center, Bp., 1981. 415 l. (Kézirat gyanánt)

**ERNYEY GYULA: Az ipari forma története.**

Corvina, Bp., 1983. 209 l., sztl. kép

Ha Ernyey Gyula fontosabb publikációinak sorát figyeljük, mely a Művészettörténeti Füzetek „Az ipari forma története Magyarországon” című kötetével kezdődik (1974), világosan kirajzolódik előttünk a szerző munkásságának íve: a hazai történet vizsgálatából kiindulva eljutni a mind tágabb egyetemes összefüggésekig. A belső kronológia persze némileg módosul, ha felismerjük, hogy a feltehetőleg az anyaggyűjtés „melléktermékeként” korábban megjelent „Design – Alapelvek” a későbbi designtörténetet igen jól illusztráló és kiegészítő szöveggyűjteménnyé vált. (E szöveggyűjtemény részletes taglalásába nem áll módunkban belemenni. Az öt kronológiai egységbe foglalt több mint félszáz fordítás túlnyomó többsége valóban „alapszövegnek” számít, a válogatásban csupán azt lehetne kifogásolni, hogy viszonylag magas – mintegy ötödrész – a magyarul egyszer már megjelent, elég jól hozzáférhető szemelvények aránya. A nagy egységeket vezető tanulmányok, illetve az egyes szemelvényeket kísérő, kimerítő jegyzetek már jelentős előtanulmányokként szolgálnak az 1983-as történeti összefoglaláshoz.)

„Az ipari forma története” az első szintézis igényű hazai feldolgozás – valószínűleg több évtizeden át kézikönyvként fogják használni a szakemberek. Erre a funkcióra nemcsak szolid adatanyaga, hanem többek között praktikus jegyzetelés.módja is alkalmassá teszi, ugyanis minden fontosabb név mellé életrajzi adatokat s rövid, lexikon-szócikkhez hasonló méltatást és irodalmat is nyújt a szerző. (Itt említeném meg azt a könyvkiadásunkban meglehetősen szokatlan, viszont annál célravezetőbb eljárást, hogy ez esetben a szerző maga készítette el könyve tervét. Nyilván neki köszönhető így a jegyzetanyag főszöveg mellé tördelése, mely megoldás a könyvet igen jól olvashatóvá teszi.) Ugyanakkor a kézikönyv jelleg ellen szól, s talán a szerző túlzott szerénységéből is következik, hogy hiányérzetünk marad az ipari forma területének, művészettel és tudománnyal való kapcsolatának állásfoglalásszerű elhatárolását illetően. „E kérdéskörnek azonban itt nemhogy kifejtése, de felvázolása sem célom, csupán azt szeretném érzékeltetni, hogy megnyugtató válaszadás szervezett kutatások nélkül jó ideig nem is lehetséges. Sőt, még a kérdés helyes feltevése sem... Éppen ezért csupán arra a kevés látványos feladatra vállakozom, hogy – legjobb esetben – a kérdés megválaszolása helyett annak megfogalmazását elősegítsem a fejlődéstörténet néhány tanulságának felismerésével” – így Ernyey (12. l.), mely hűződórást a könyv egésze által nyújtott ismeretekkel összevetve, nyugodtan minősíthetünk indokolatlannak. A szerző ugyanis mindjárt az első mondatában rendkívül határozottnak bizonyul témaválasztását illetően – „Az ember által alkotott tárgyi világ egyre nagyobb, egyre hatalmasabb részét gyáripari termékek képezik” (7. l.) –, s kijelentését még néhány Marx-idézettel is alátámasztva, azt a benyomást kelti, mintha az „iparművészet”, „művészi ipar”, „kézművesség”, „egyedi termék” és hasonló kategóriák okozta elméleti problémák vizsgálá-

tától a továbbiakban el is tekinthetnénk. Szerencsére a bővebb kifejtés, illetve a történeti tárgyalás során nem egészen ez történik. Legalábbis a sorok közül minduntalan kiderül, hogy Ernyey nagyon is tisztában van e problémák létezésével, csupán nem óhajtja a „gyáripi termékek” által kijelölt vezérfonalat túlzottan kacskaringósan követni. A módszerével kapcsolatos kritikai megjegyzéseink tehát legfeljebb arra szorítkozhatnak, hogy az egyes fejezeteket bevezető általános (társadalom-, kultúr-, ipartörténeti) jellemzései néhol túl sommásak és „ideologikusak”, s a mi szemszögünkől nézve talán a kelletténél kevesebbet foglalkoznak az adott periódusok képzőművészeti hátterével (vö. a hivatkozott irodalommal, melynek néhány tétele szinte fejezetről fejezetre visszatér). Ez utóbbi hiányosság különösen érezhető az új és a legújabb design-törékvések tárgyalásánál, bár feltűntethetjük a szerző érdeméért is: mint „önmérsékletet”, „óvatosságot” a még le nem ülepített jelenségek megítélésében.

A művészettörténész recenzius a továbbiakban csak elismeréssel adózhat az általa alig ismert – pedig a design terén elengedhetetlen – ipar- és technikátörténeti adatok sokoldalú hasznosításának, magyarán a könyv törzsanyaga bemutatásának. Mindössze néhány kisebb horderejű észrevételt kívánja rögzíteni. Mindenekelőtt megállapítandó, hogy a szerzőnek megfelelő arányban sikerült felhívnia a figyelmet egyes világhírűvé vált magyar származású tervezők munkásságára (Járay Pál, Moholy-Nagy László, Breuer Marcell, Galamb József, János Viktor; talán egyedül a Moholy-Nagy alapította chicagói „Új Bauhaus” és az autótervezőként és a televízió egyik feltalálójaként nevéssé vált Mihály Dénes érdemelt volna alaposabb méltatást). Nagyobb szerephez juthattak volna bizonyos, a „szigorú” designtörténetben talán kisebb, a kultúrtörténetben mégis óriási hatást kiváltó tárgytipusok, például a tv- vagy a magnetofonkészülék, a colásüveg, a farmernadrág, a hátizsák, az öngyújtó stb. A 13. oldalon „futurizmus” helyett „futuralizmus” olvasható. Talbot fényképészeti eljárása legalább egyidős a Daguerre-éval (24. l.). Rietveld „piros-kék” székén a sárga szín is fontos szerepet játszott (77. l.). A Leica fényképezőgép nem keskenyfilmmel, hanem kisfilmmel működött (88. l.); az előbbi méretmegjelölés a mozgófilmzés terén használatos. Úgy látszik, hogy a „Neue Sachlichkeit” mást és mást jelentett az ipari forma, a képzőművészet és a fotó terén – erre is érdemes lett volna a 112. jegyzetben kitérni. A repülőgépgyártás kérdései már előbb is felmerülhettek volna, nemcsak egy 1934-es típus kapcsán (104. l.). A Polaroid Land Camera megjelenése 1947-ben valóban forradalmi jelentőségű volt, de hogy valóban „a legforradalmibb gondolat”-e 1884 óta „a fényképezés történetében” (119. l.), legalábbis megítélés dolga (vö. kisfilmes gép megjelenése, modern színes eljárások stb.). Buckminster Fuller „Geodétaháza” talán inkább „geodézikus kupola” – valószínűleg nem földmérők számára készült (120. l.). „Hödicke” neve helyesen: „Hödicke” (153. l.). Végül kifejezetten megelégedésünkre szolgálhat, hogy az utóbbi évtizedek legszélesebb nemzetközi figyelemre méltatott magyar terméke, a Rubik-kocka is helyet kapott a kötetben (182. l.).

Beke László

#### STAUD GÉZA: Max Reinhardt

Gondolat, Bp. 1977. 248 l., sztl. kép (Szemtől szemben)

A némi túlzással magyar származásának nevezhető Reinhardt (1873-ban Baden bei Wienben született osztrák szülőktől, akik a Pozsony megyei Stomfán laktak, tehát magyar állampolgárok voltak) avatott színháztörténész monográfiusa jó érzékkel szótte bele munkájába mindazokat a magyar, illetve társadalmi vonatkozásokat, melyek a mi érdeklődésünkre is számot tarthatnak. Ilyen (Reinhardt fiatalkori élményei között) Az ember tragédiájának 1892-es bécsi bemutatója, melynek díszleteit Zichy illusztrációi nyomán Eszterházy Miklós gróf készítette egy bécsi díszletfestő céggel (14. l.); a szecessziós stílus ismertetése (30. kk l.); Hermann Bahr leírása a forgószínpad alkalmazásáról a berlini Neues Theater 1905-ös Szentivánéji álom előadásán (57 kk l. – itt megjegyzendő, hogy Bahr nemcsak „a szecesszió teoretikusa és esztétája” volt, hanem később az expresszionizmusa is); Alfred Roller, Gordon Craig és Edvard Munch díszlettervezői munkásságával kapcsolatos adatok (66. kk és 70. kk l.); Reinhardt előszava Pogány Móríc „Egy építész álmai” c.

1826-os albumához (122. l.); Kaufmann Oszkár berlini Volksbühne-épületéről (135. l.); Poelzig Grosses Schauspielhausáról (140.kk l.)

b. l.

**A film és a többi művészet.** Vál., jegyzetekkel ellátta KENEDI JÁNOS  
Gondolat, Bp. 1977. 598 l.

**Film + zene = filmzene? Írások a filmzenéről.** Szerk. KENEDI JÁNOS  
Zeneműkiadó, Bp., 1978. 452 l., sztl. ill.

Nem érezzük feladatunknak sem a távolabbi társművészetek irodalmának, sem külföldi szerzők magyar fordításainak recenzálását. Kenedi János elvszerű válogatásainak megjelenését mégis örömmel regisztráljuk önálló szellemi teljesítményként – mégpedig képzőművészeti vonatkozásaiak gazdagsága miatt. Kenedi első ilyenemű szöveggyűjteménye (Írók a moziban. Magvető, Bp., 1971) címében hordoz még egy kis „feuilletonista” mellékízt, „A film és a többi művészet” összeállításában viszont már egyértelműen műfajelméleti szempontok érvényesültek. Kenedi az utószóban helyesen fejti ki, hogy a 60-as és a 70-es évekre jellemző filmtudományi irányzatok többnyire szemantikai vagy szemiotikai beállítottságúak, melyek „egy része pusztá grammatikának tekinti a filmet, más része formanyelvnek, de olyannak, amely egy másik művészet formanyelvéből egyszerűen transzformálható”. Ilyen körülmények között természetesen nem születhet meg esztétikailag releváns válasz a film és a többi művészetek valós kapcsolatainak kérdésére. Végso tisztázásra persze ez a kötet sem vállalkozhatott, azonban mégiscsak sikerült egy sereg olyan tanulmányt felmutatnia, melyek legalább nem kerülnek meg az alapvető esztétikai-műfajelméleti problémák felvetését. Ha most megfordítjuk a válogatás irányát, s a *film* és a többi művészetek helyett a *képzőművészet* és a film viszonyának magyarázatait keressük a kötetben, rájuk találhatunk már Erwin Panofsky híressé vált 1947-es írásában, „A mozgókép stílusa és közege”-ben is, nevezetesen abban a megállapításában, hogy míg a képzőművész „semleges közegből” alkot kompozíciót, addig a filmes anyagi tárgyakból és emberekből. Ezt a kérdést taglalja Kazanszkij is, bár a filmi kép „testetlen” mivoltából kiindulva, majd a „modell” (színész) szerepét és az időbeliséget is részletesen tárgyalva. (A mozgásábrázolás eltérései a filmben és a képzőművészetben foglalkoztatják Laziczius Gyulát és Domenico Purificatót is.) André Bazin mondja ki először nyomatékosan, hogy – a képzőművészettel szemben – a fotóban és a filmben mindig közvetlen, nyomhagyásszerű kapcsolat áll fenn az ábrázoló és az ábrázolt között. A film képzőművészetre gyakorolt hatásai közül Léger a kivágások és a premier plánok szerepét emeli ki, míg Cavalcanti a dokumentarista látásmódét. Stephenson és Debrix tanulmánya három fotószerű effektust emel ki a film eszköztárából: az életlenséget, a kettős expozíciót és a negatívképek alkalmazását. Végül Durgant alapos tanulmánya az építészet és a film lehetséges kapcsolatait rendszerezi.

Azt hihetnénk, hogy a film és a zene vonatkozási pontjai kívülesnek a képzőművészet vonzáskörén. Kenedi utolsó antológiájának több írása is rácsfol feltételezésünkre. Az összművészeti szemléletéről amúgy is híres John Cage egyik leközölt fejtegetéséből kiderül, hogy filmzeneszerzői munkásságának fontos állomásai éppen Marcel Duchamp-, Alexander Calder- és Hans Richter-témákhoz kapcsolódnak. Ugyanígy Georges Auric Picasso film segítségével történő zenei interpretációjáról számolhat be, Roman Vlad pedig egyenesen „A zene szerepe a képzőművészeti kisfilmben” címmel írt tanulmányt. Bruno Corra, Léopold Survage és Enrico Fulchignoni viszont az avantgarde film hőskorát dokumentálják, mely időszakban a „tisztá film” különböző irányzatai zenei struktúrájú absztrakt képsorokkal szálltak szembe a kommerszialisálódó játékfilmgyártással.

Az ismertetett kötetek megjelenése óta eltelt időszakban oly mértékben differenciálódott a kísérleti filmezés területe (képzőművészeti dokumentációk, „művészfilmek”, új narratív törekvések, videó stb.), hogy lassan már ismét időszzerűvé válna egy újabb „Képzőművészet és film” szöveggyűjtemény összeállítása.

Beke László

**VÉGVÁRI LAJOS: Tudod-e, mi a művészet?**

Képzőművészeti, Bp., 1982. 70 l., sztl. kép

Bevezetés a művészet – elsősorban a festészet – szemléletébe, a 10 éven felüli korosztály számára, jól felépítve, a leglényegesebb esztétikai fogódzók megjelölésével, a vizuális kommunikáció korszerű példáival is élve, magyar viszonylatban rendkívül jó minőségűnek számító színes és fekete-fehér reprodukciós anyaggal. Amit egyedül nehezményezünk: a hangnem. Az okosan adagolt szakmai ismereteket néhol elhomályosítja a kissé gúgyögő fogalmazás.

b. l.



1. Szent András Martin de Salva síremlékéről. Avignon, Musée Calvet

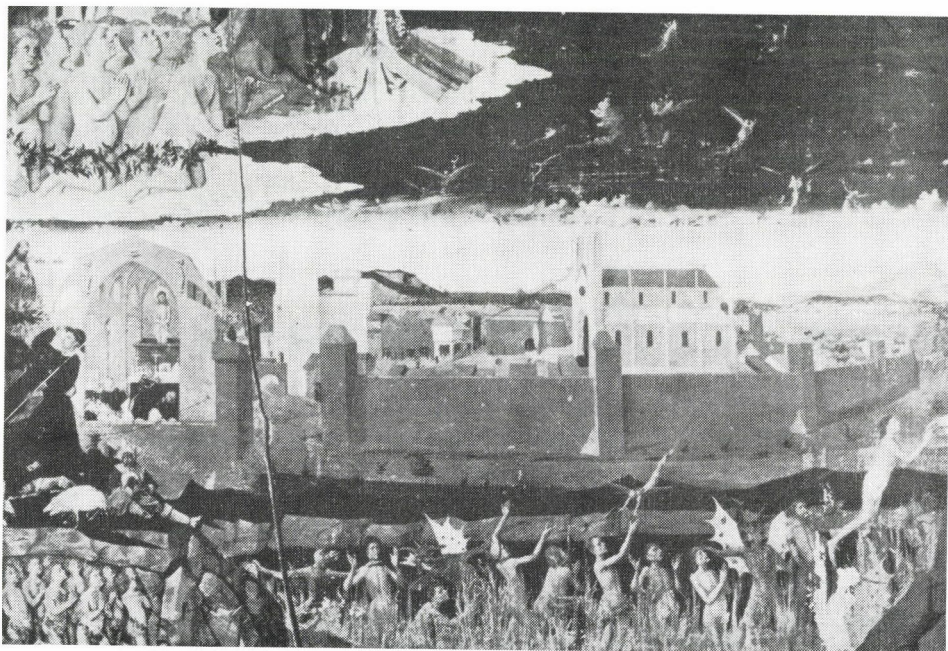


2. Apostol VII. Kelemen síremlékéről. Avignon, Musée Calvet

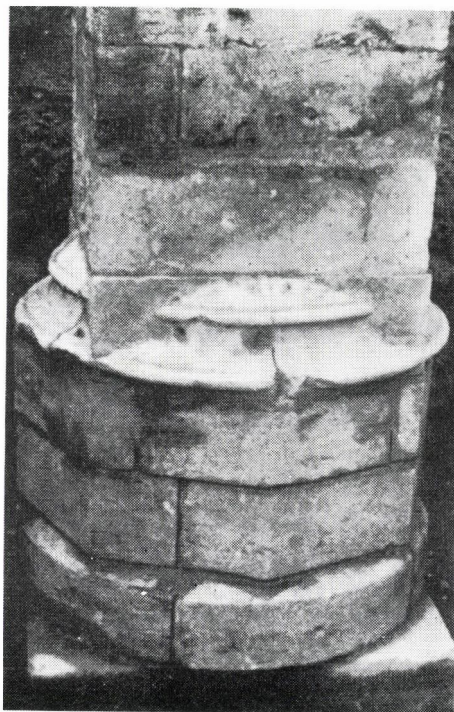


3. Férfiszent torzója Budáról. Budapesti Történeti Múzeum, ltsz. 75.1.36.



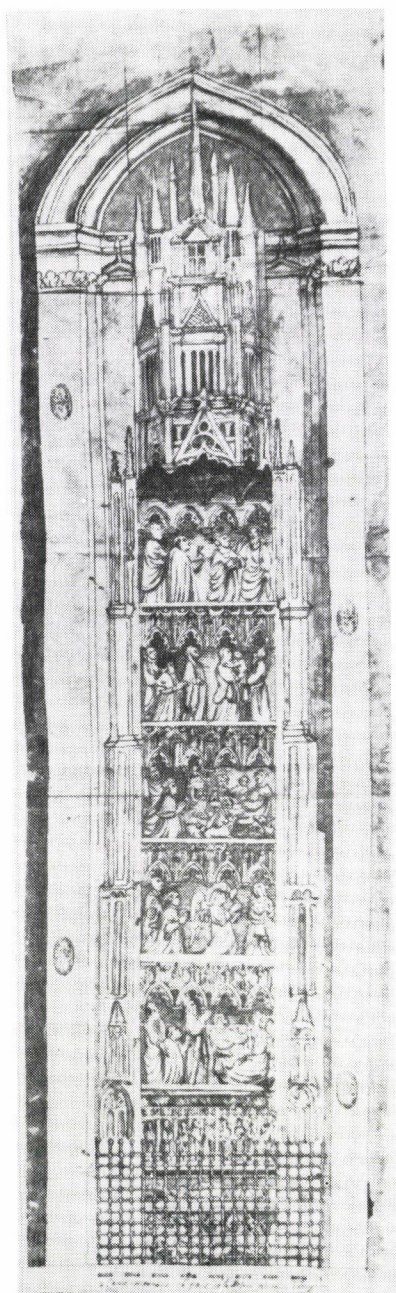


4. Enguerrand Charonton: Mária koronázása, 1454, részlet: Róma. Villeneuve-lès-Avignon. Hospice

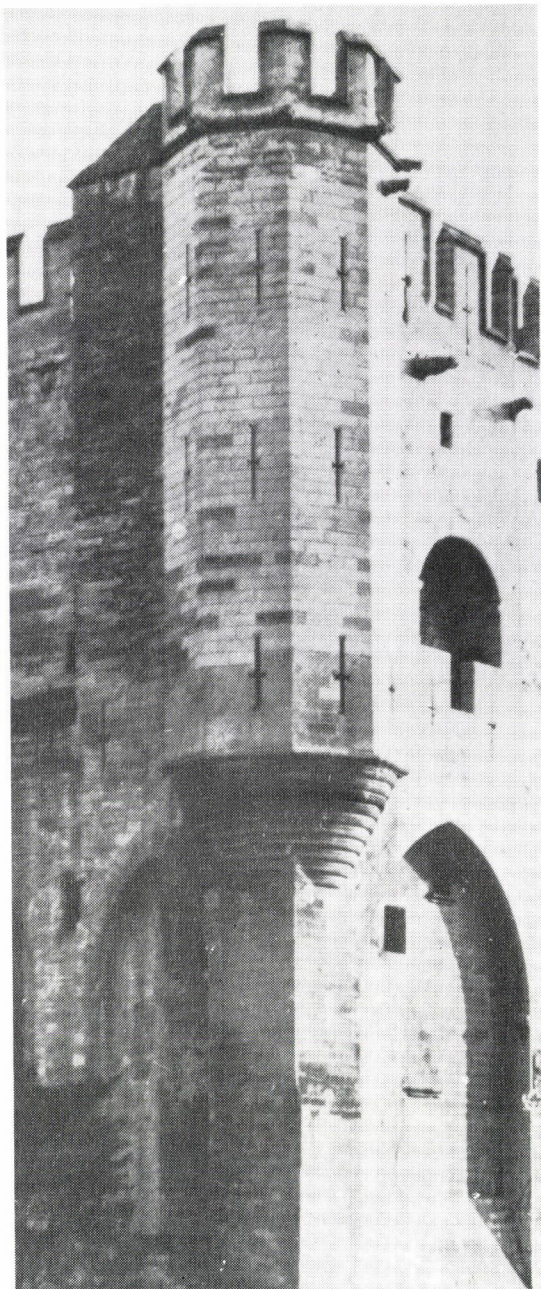


5. Buda, a vár déli nagytermének pillérlábazata



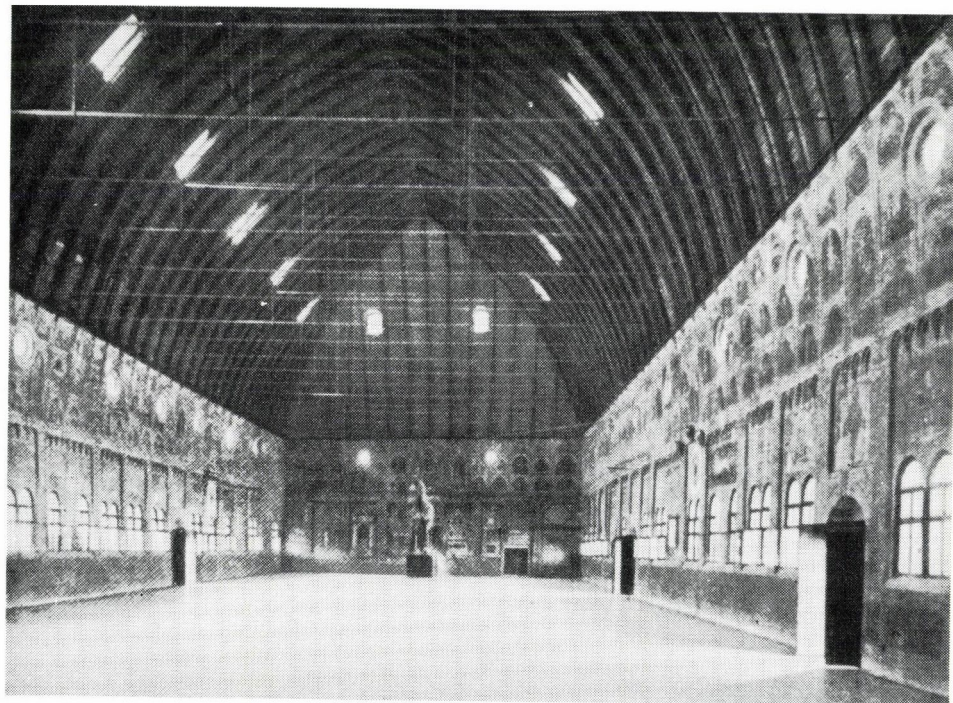


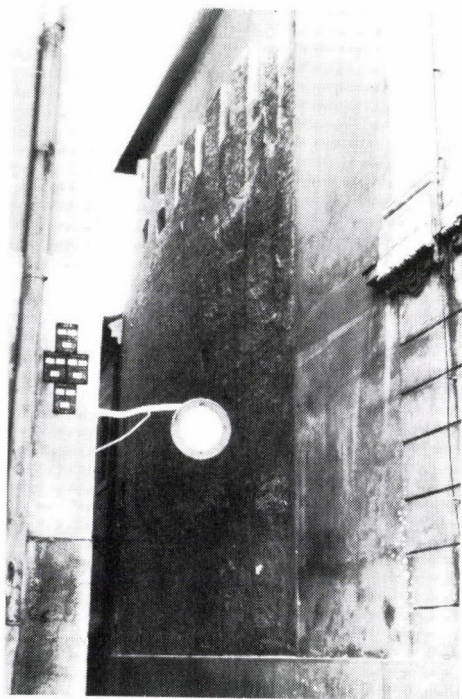
6. Jean de la Grange síremléke. 17. századi rajz, Róma, Vatikáni Könyvtár



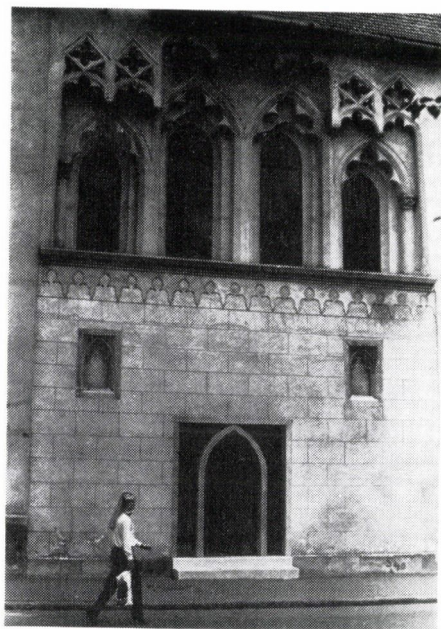
7. Avignon, pápai palota, VI. Kelemen palotájának északnyugati saroktornya, részlet







9. Pozsony, az Új ház északi szárnya (mai városháza) – pártázatos kerítőfal maradványai



10. Pozsony, az egykori Pauer-ház (városháza) homlokzata



11. Sopron, Fő tér 3. sz. emeleti ablakcsoportjának maradványa





12. Sopron, Szent György u. 3. sz. emeleti ablakcsportjának maradványai



13. Hainburg, lakóház homlokzati ablakcsportja





14. Pietà, Pozsony, ferences templom



15. Pietà, fametszet, Wien, Albertina Inv. Nr.1934/70





16. Olajfák hegye-dombormű, Dévény, r.k. plébániatemplom





17. Olajfák hegye-dombormű, Klein Pöchlarn

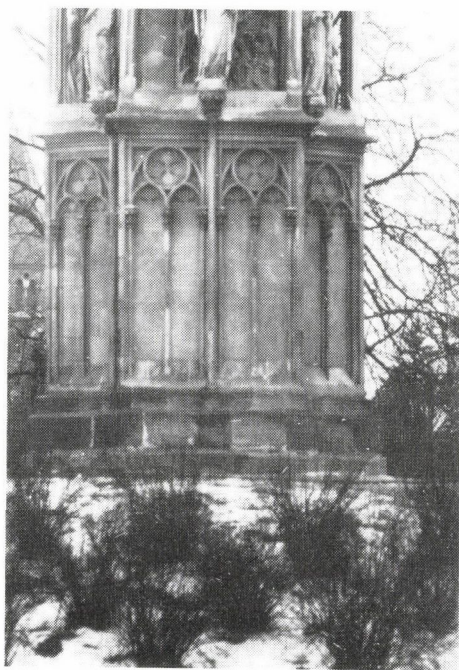




18. Királyfej-töredék, Bratislava, Mestská Galéria



19. Férfifej a budai várból, Budapesti Történeti Múzeum



20. Wiener Neustadt, Spinnerin am Kreuz, részlet

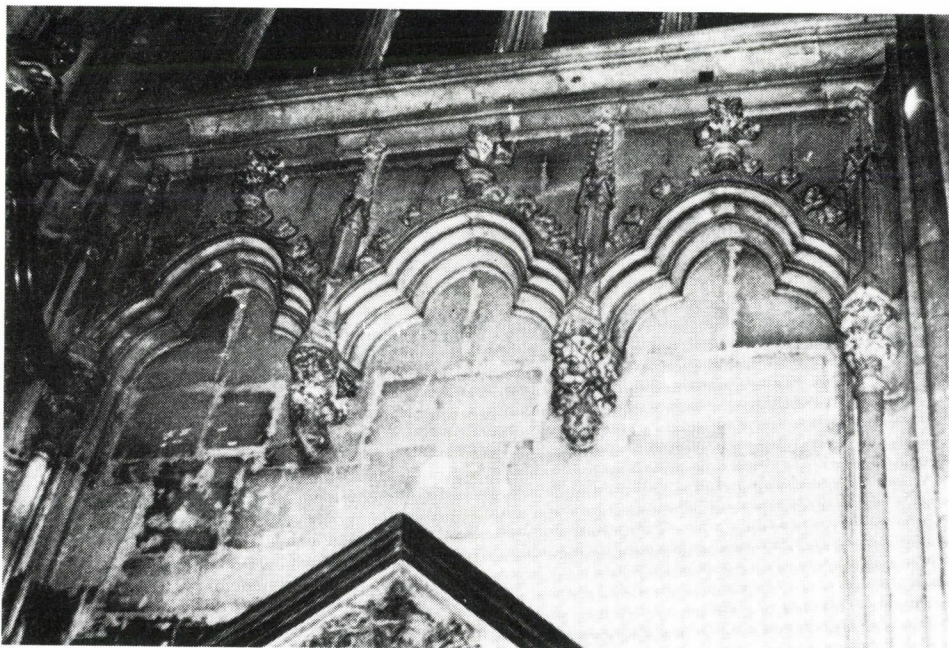


21. Klosterneuburg, lámpás, részlet



22. Pozsony, Dóm, a délnyugati alsó kápolna faltagolása



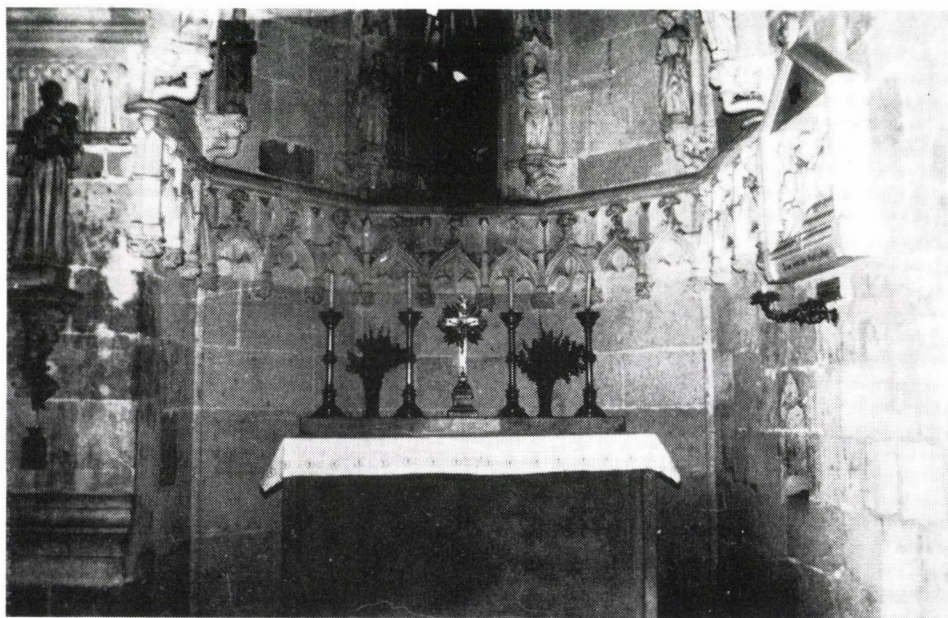


23. Bécs, a Stephansdom hosszházfalának tagolása



24. Bécs, Maria am Gestade, a szentély faltagolásának részlete





25. Deutsch Altenburg, plébánia-  
templom, a szentély faltagolása



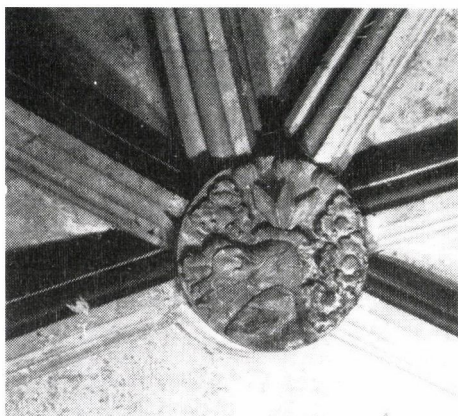
26. Pozsony dóm, kapuzattöredék a  
nyugati rész déli homlokzatán



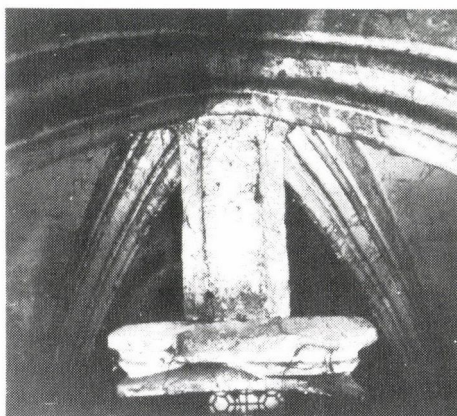


27. Pozsony, ferences templom, az Ev. Szent János-kápolna nyugati fala





28. Pozsony, Szent János-kápolna, az alsó tér címeres zárókőve

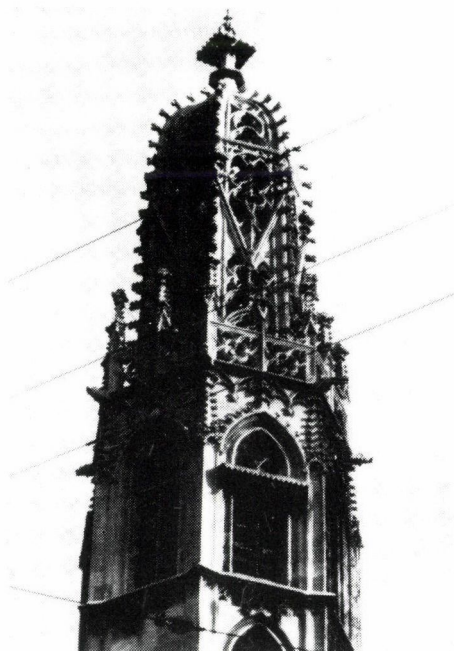


29. Pozsony, Szent János-kápolna, a felső tér függő zárókőve

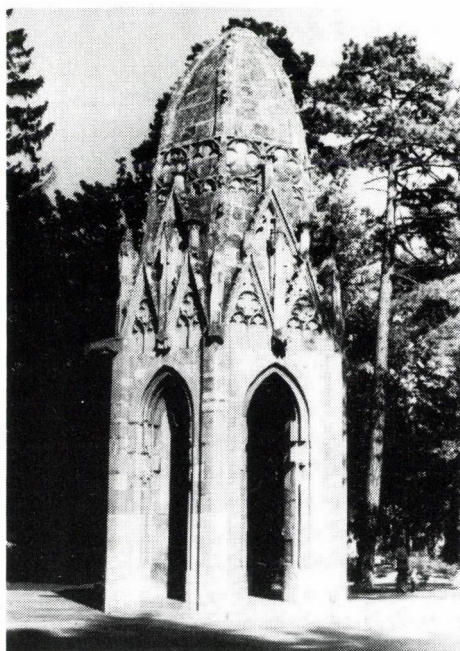


30. Pozsony, Szent János-kápolna, nyugati kapuzat

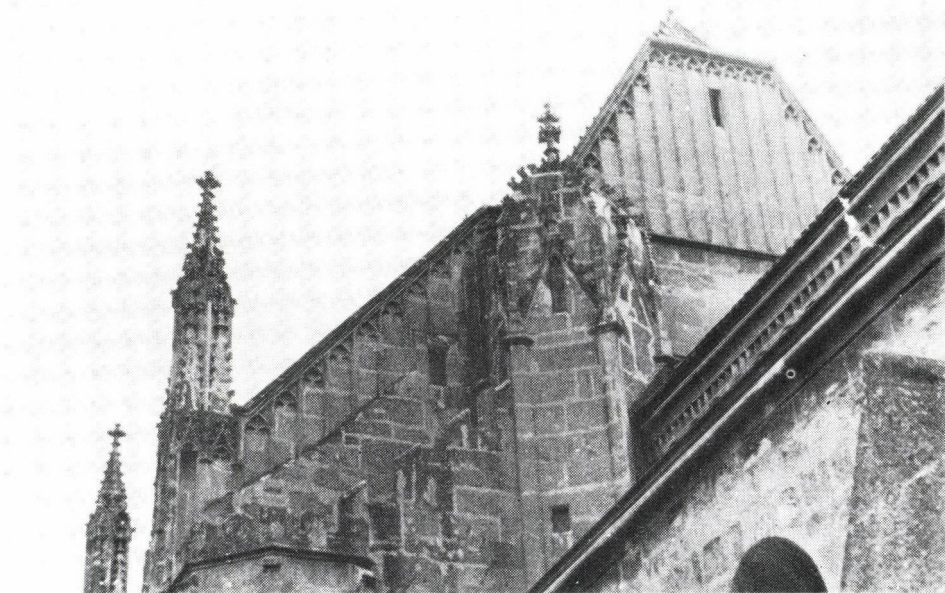




31. Bécs, Maria am Gestade, toronysisak



32. A pozsonyi ferences templom toronysisakja, Bratislava, Petržalka



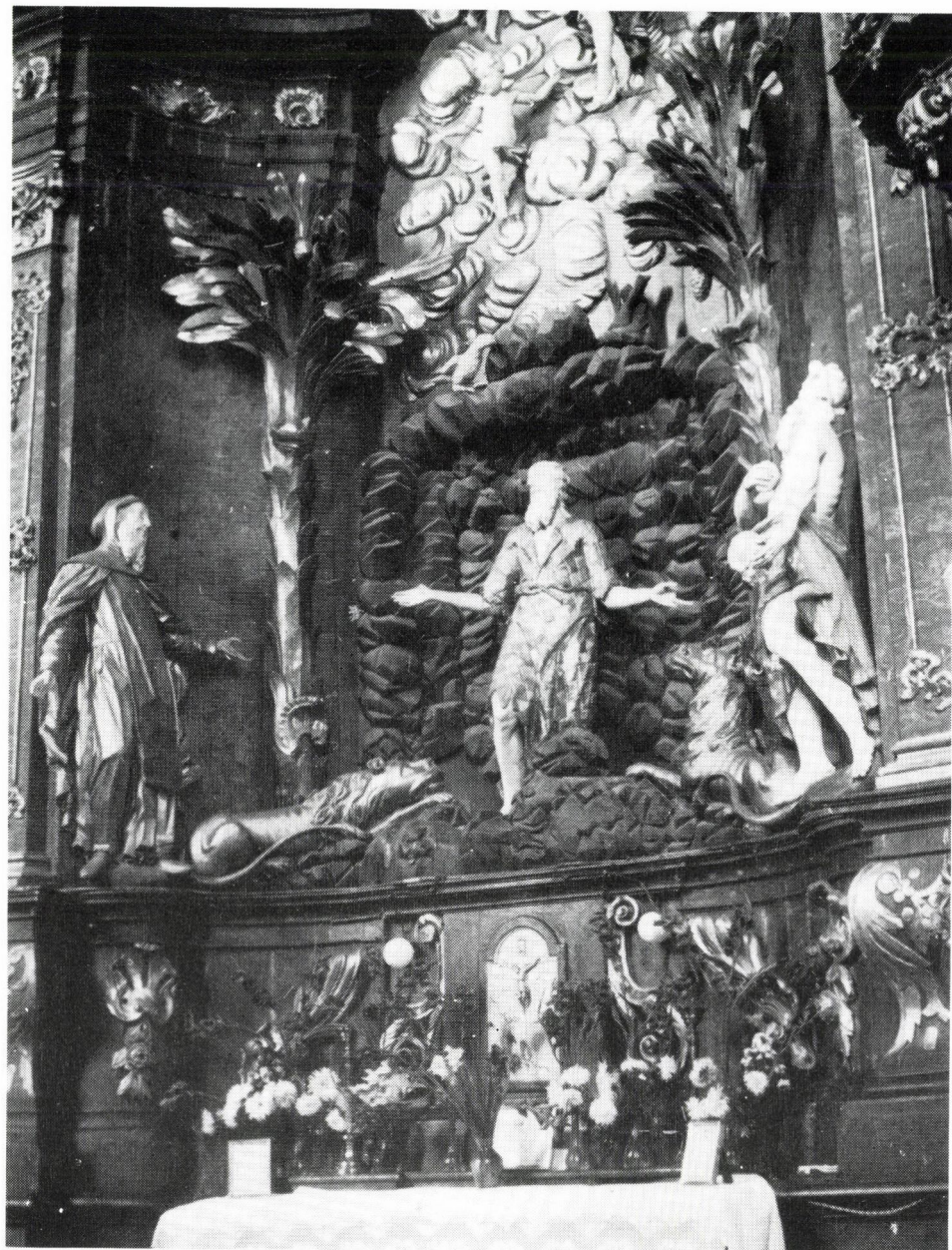
33. Deutsch Altenburg, plébániatemplom, a szentély északnyugati sarka és lépcsőtorony zárása





34. Varanno, Nepomuki Szent János-mellékoltár





35. Varannó, Remete Szent Pál-mellékoltár



36. Svedlér, főoltár



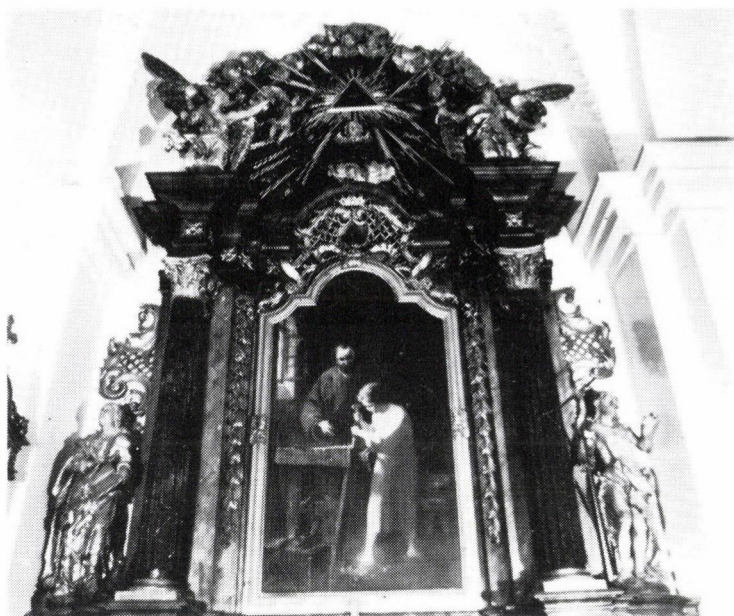


37. Debrecen, Szent Anna-, volt piarista templom, Calasanci Szent József-mellékoltár

38. Svedlér, Immaculata mellékoltár

39. Debrecen, Szent Anna-templom, részlet a Calasanci Szent József-oltárról

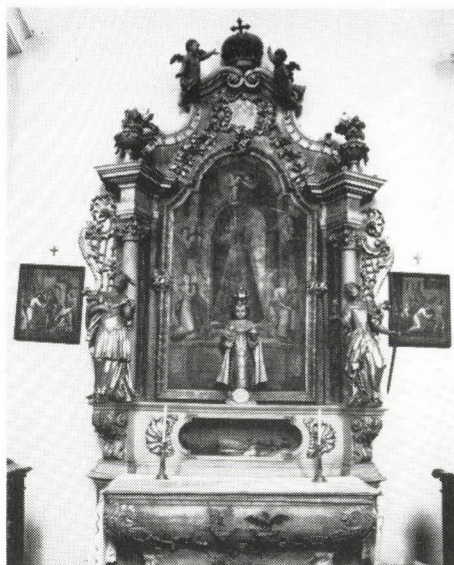




40. Debrecen, Szent Anna-templom, Szent József-, volt Nepomuki Szent János-oltár



41. Debrecen, Szent Anna-templom, Kis Szent Teréz-, volt Szent Joahim-oltár



42. Szendrő, római katolikus templom, Loretói Szűz Mária-mellékoltár





43. Svedlér, főoltár, részlet



44. Oltárterv a Csáky család levéltárából



45. Miskolc, Péter-Pál-templom, főoltár

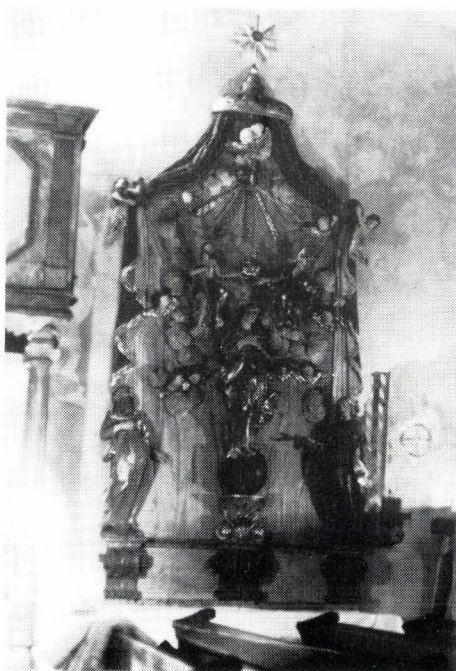




46. Harsány, római katolikus templom, főoltár



47. Miskolc, Péter-Pál-templom, főoltár, részlet



48. Tornaszentandrás, római katolikus templom, Mária-mellékoltár





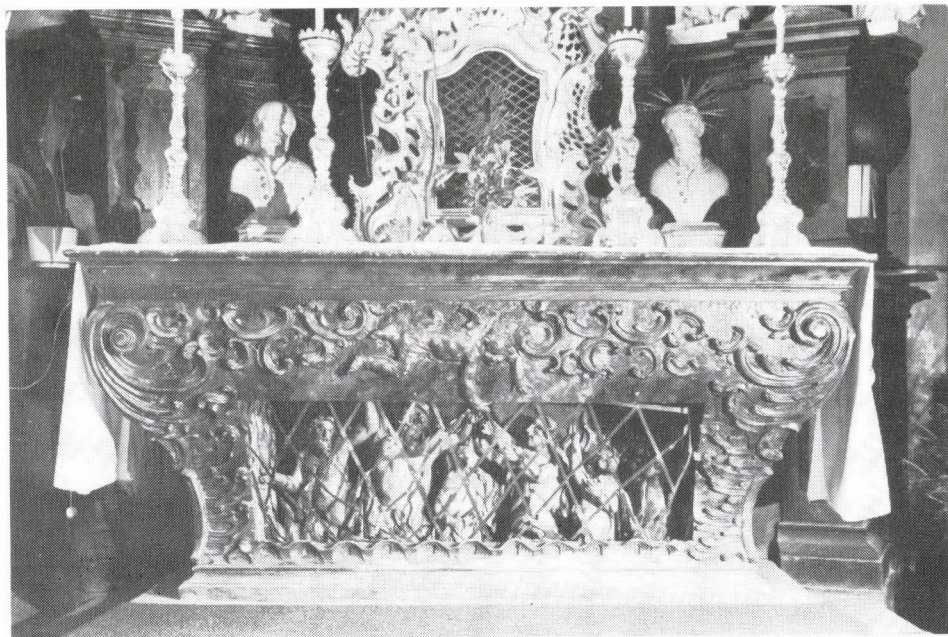
49. Szendrő, római katolikus templom, főoltár



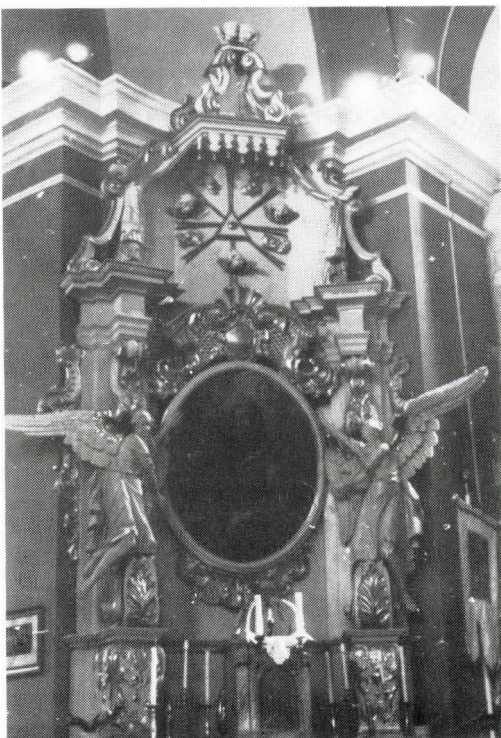


50. Fáy, római katolikus templom, főoltár





51. Eger, volt jezsuita templom, Szent Kereszt-mellékoltár, oltárasztal



52. Feldebrő, római katolikus templom, Szent András-mellékoltár





53. Eger, volt jezsuita templom, Szent Anna-oltár



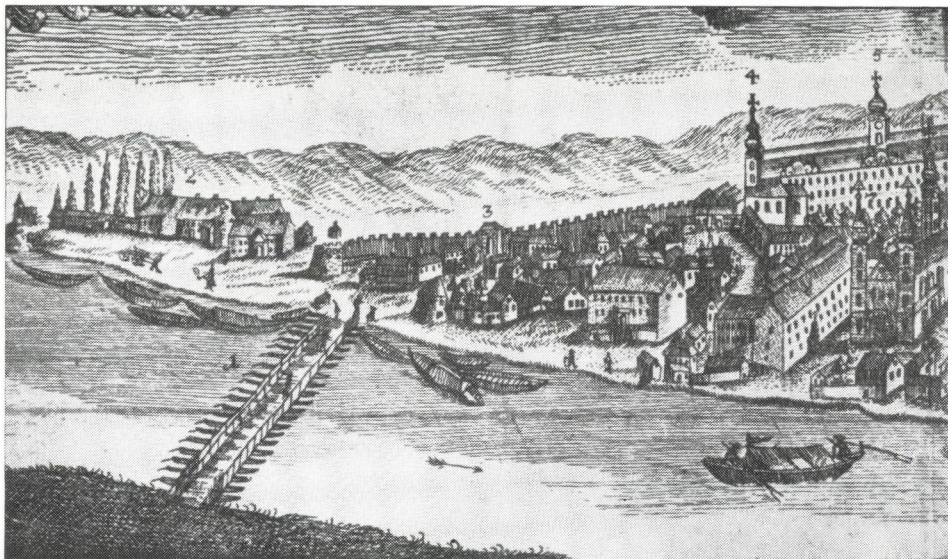


54. Pest látképe 1737-ben. Mikoviny metszete

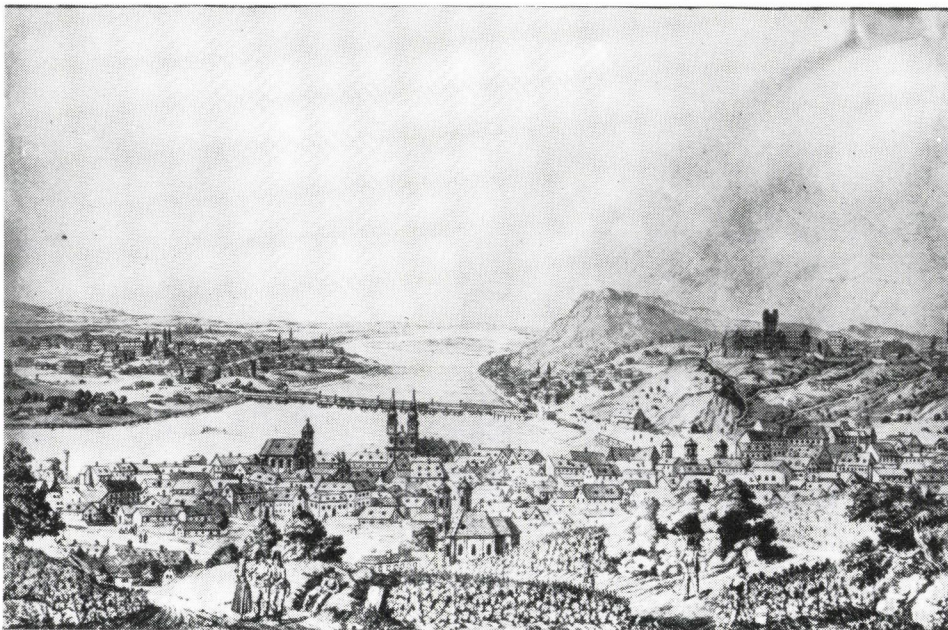


55. A Waczpaur-féle Pest térkép részlete, 1764.



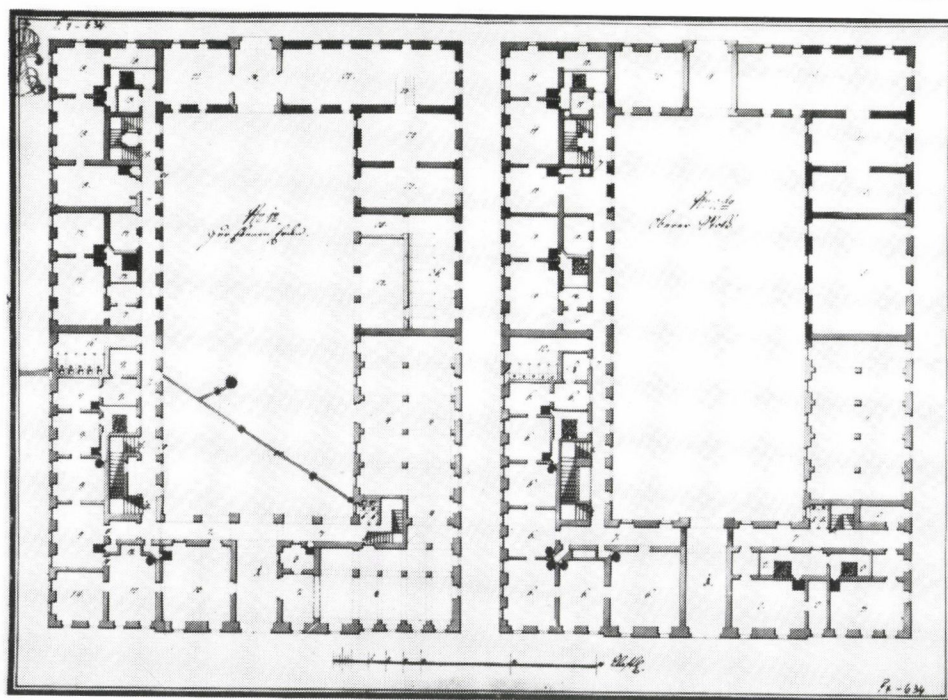


56. A váci kapu környéke az 1760/70-es években

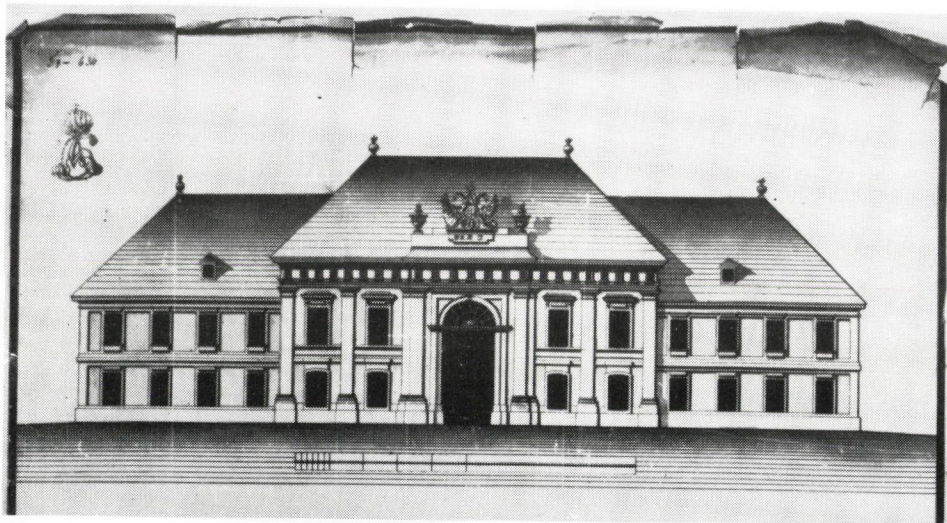


57. Pest-Buda 1781-ben. Schaffer Péter és József rajza és metszete

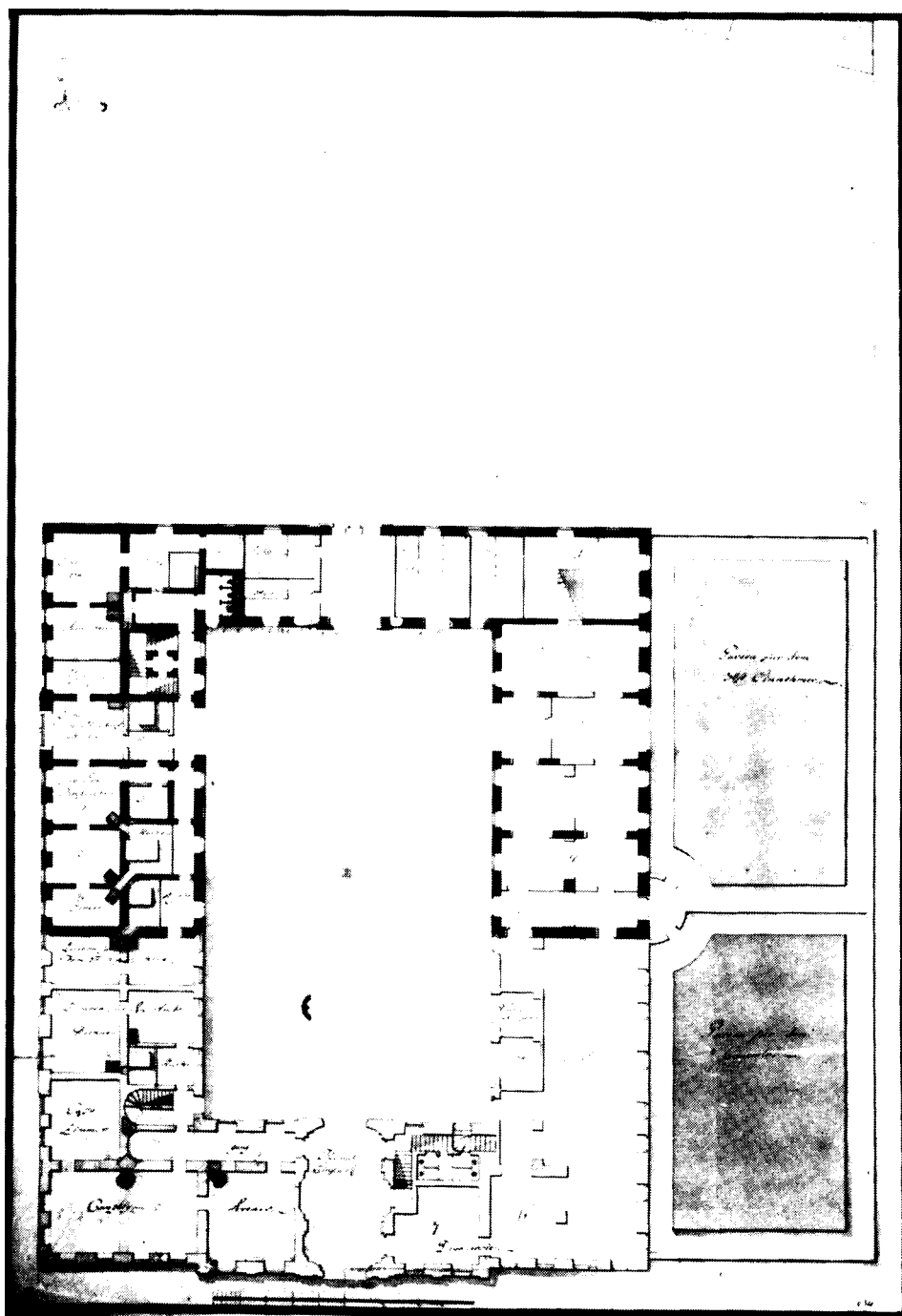




58. Az épülőfélben levő vámhivatal bővítésének I. tervváltozata: földszint és I. em. alaprajza, 1783.

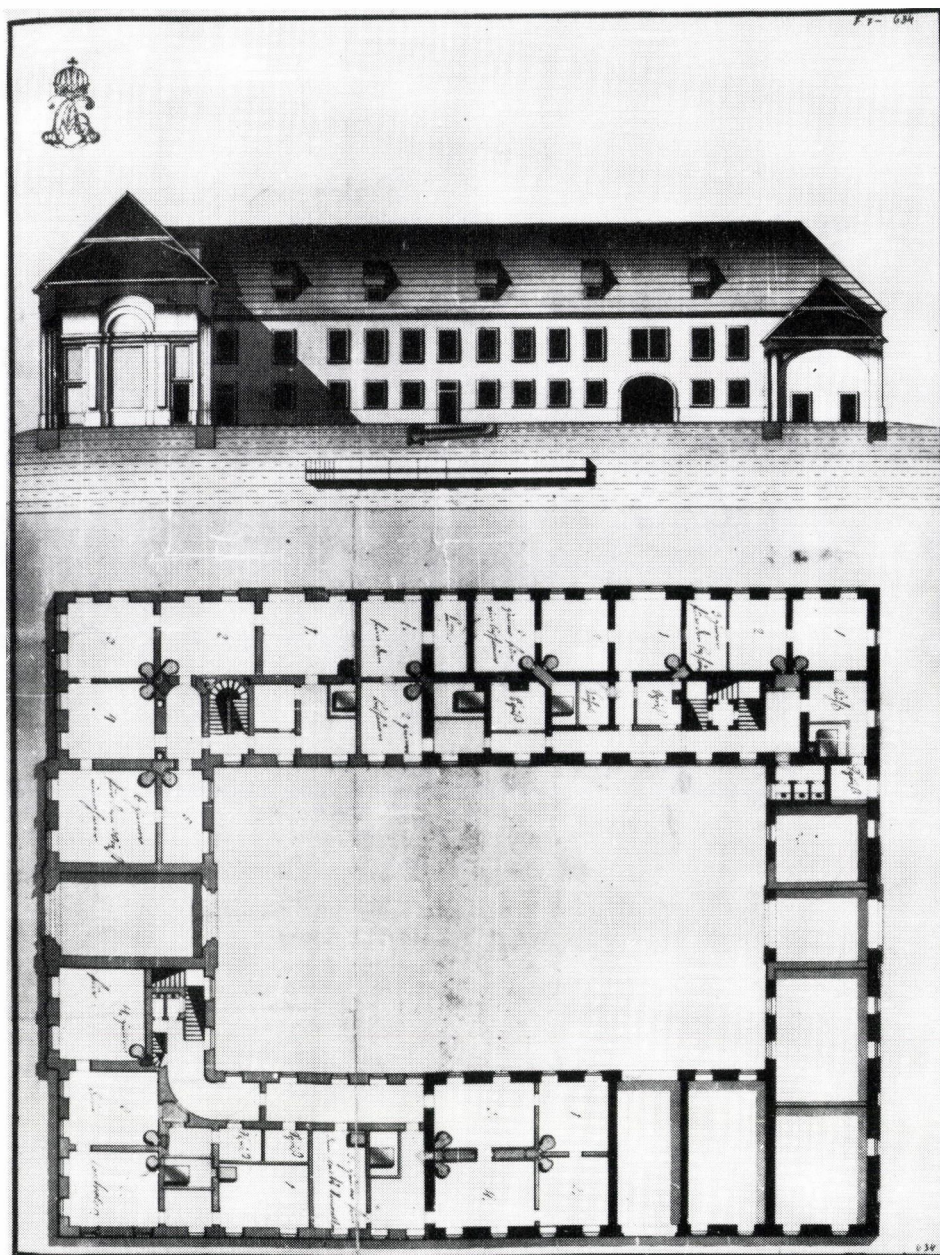


59. Az épülőfélben levő vámhivatal bővítésének I. tervváltozata: főhomlokzat 1783.(részlet)



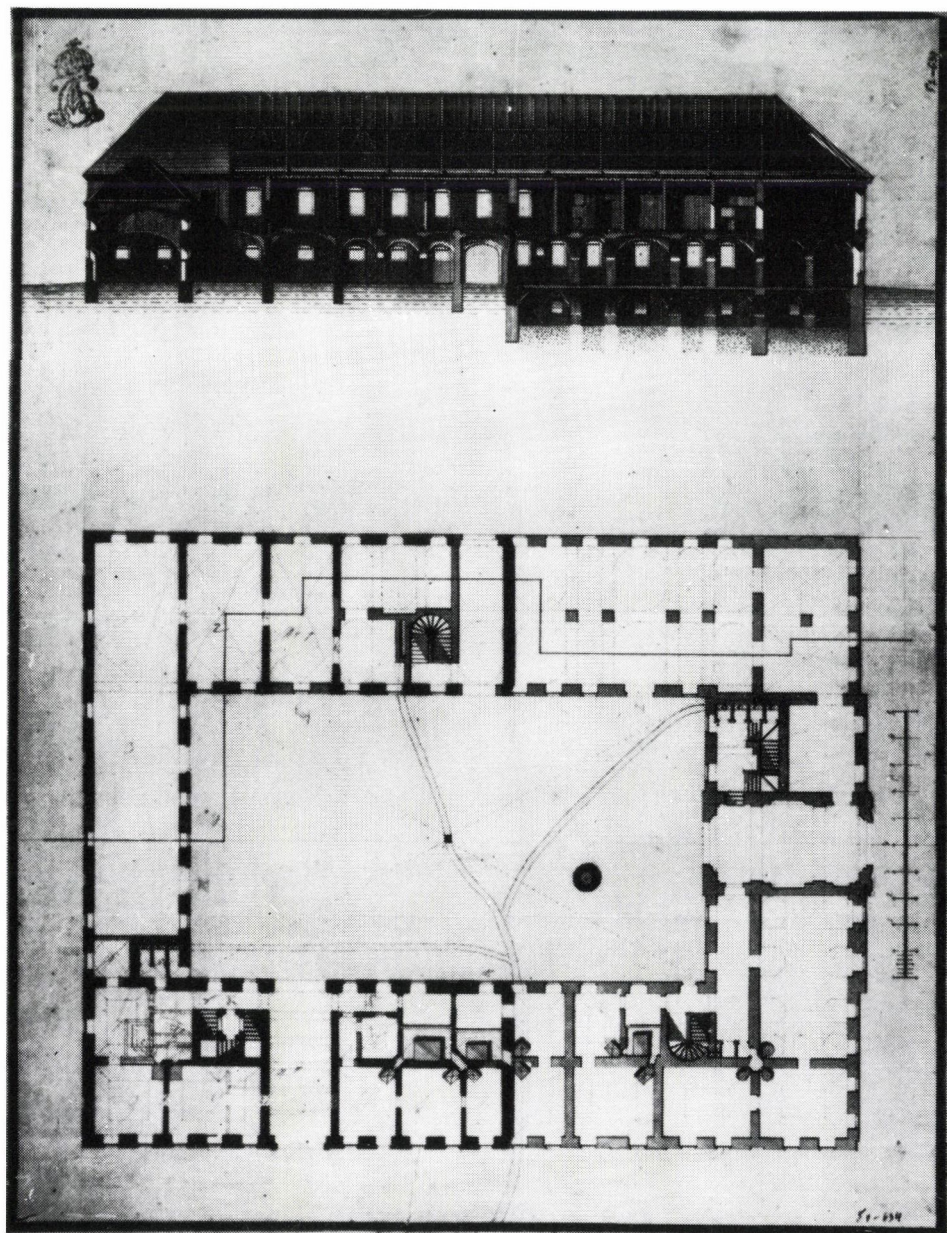
60. Az épülőfélben levő vámhivatal bővítésének II. változata: földszinti alaprajz, 1783.



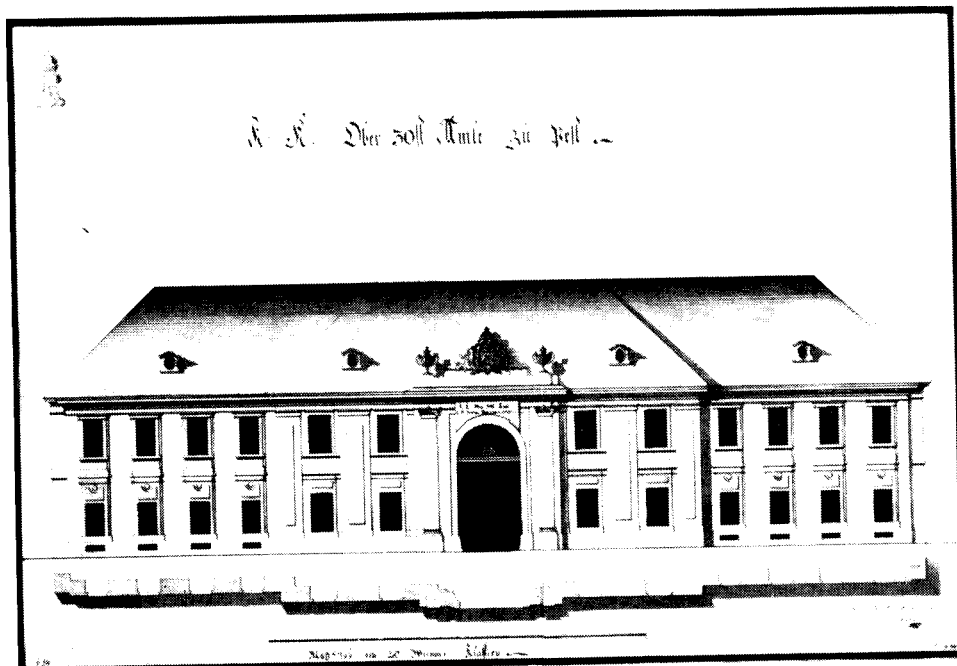


61. Az épülfélben levő vámhivatal bővítésének II. változata: metszet és 1. em. alaprajza, 1783.

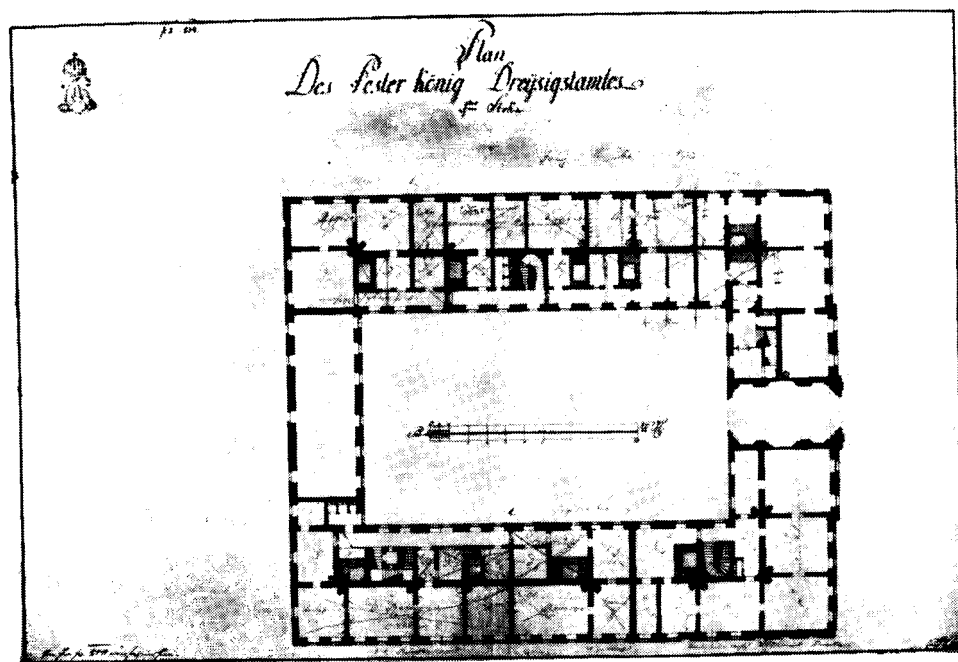




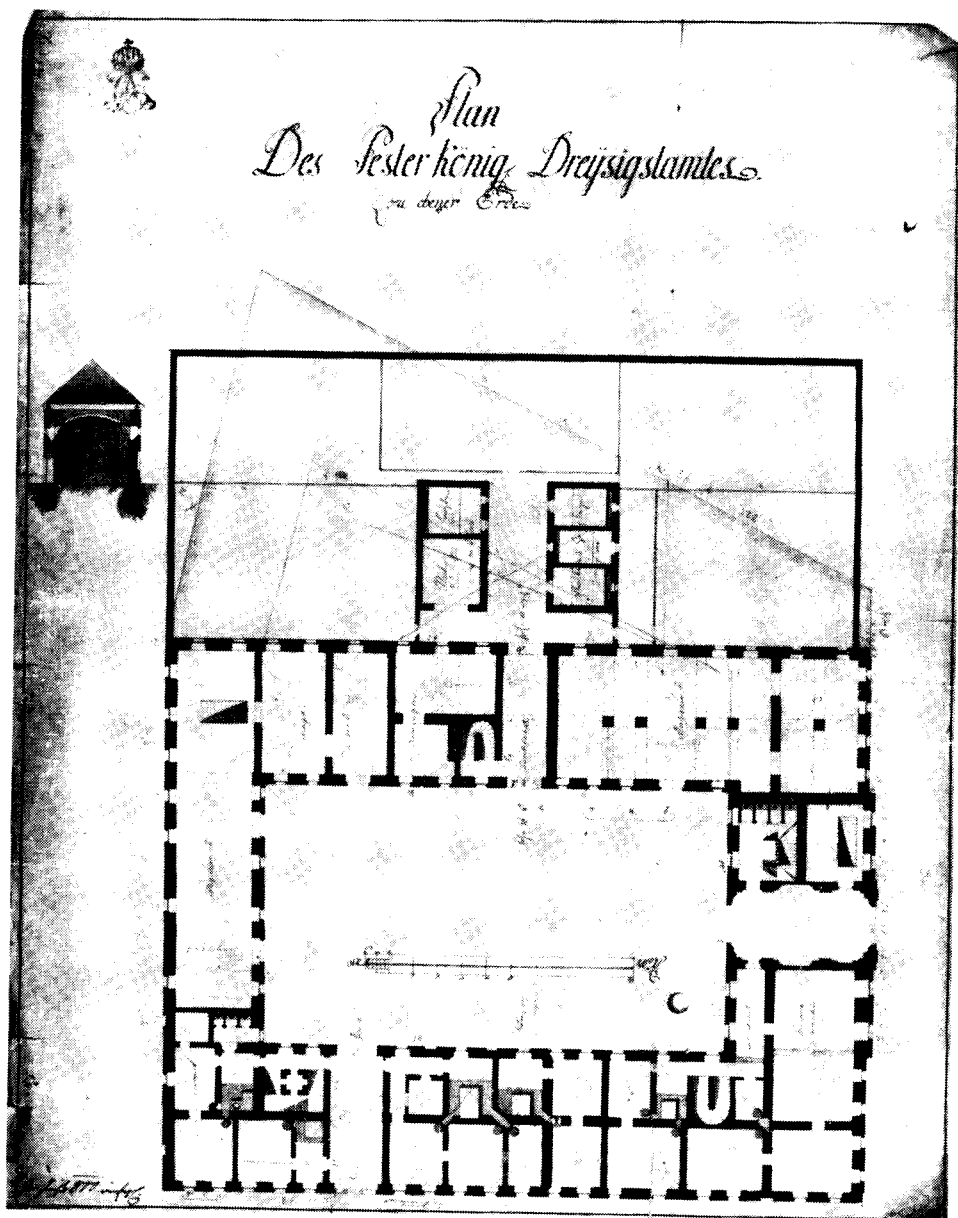
62. A vámhivatal bővítésének megvalósult terve: metszet és földszint alaprajza, 1783.



63. A vámhivatal megvalósult homlokzatterve, 1783.

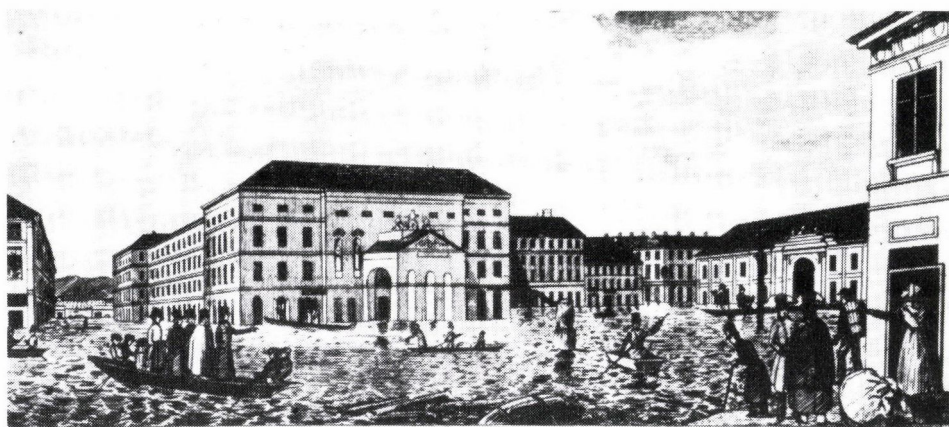


64. A vámhivatal felmérése 1810-ből: emelet



65. A vámhivatal felmérése 1810-ből: földszint



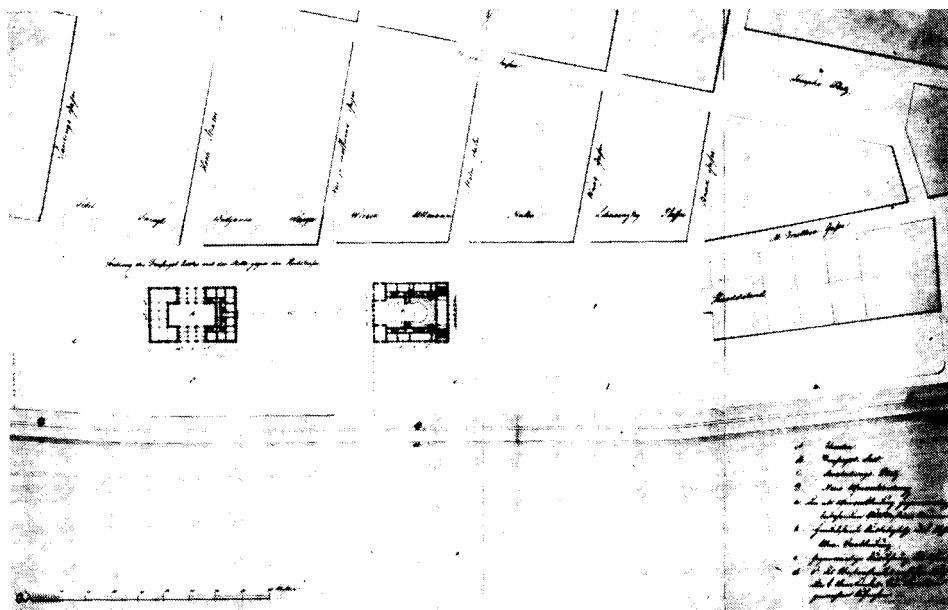


THEATER PLATZ IN PEST  
am 13 ten. März, 1838.

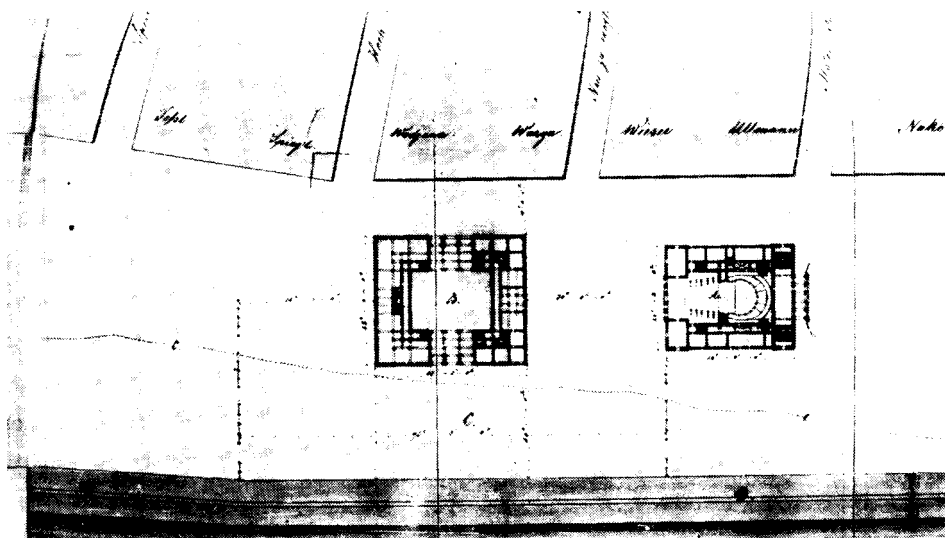
66. A Színház tér délkelet felől 1838-ban



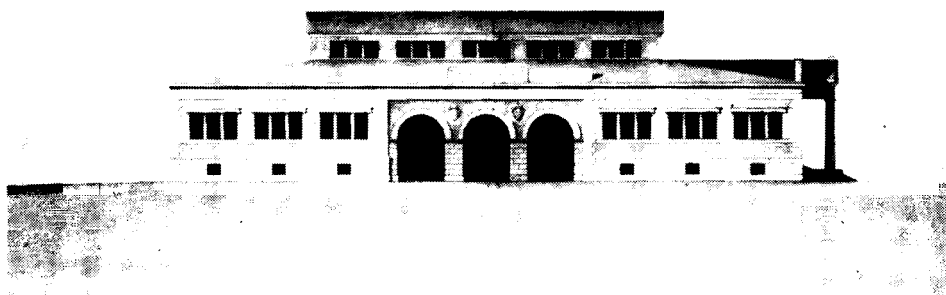
67. A Dorottya utca képe 1845-ben. Alt R. kőrajza



68. Pollack földszintes vámház tervének elhelyezése a mai Roosevelttéren. 1835.



69. Pollack emeletes vámházának alaprajza, amely a 68. képen levő földszintes változat felhajtása után látható

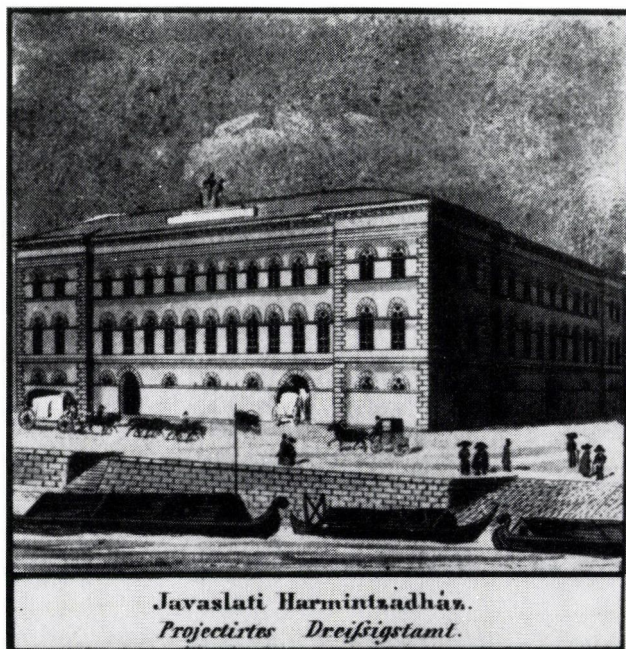
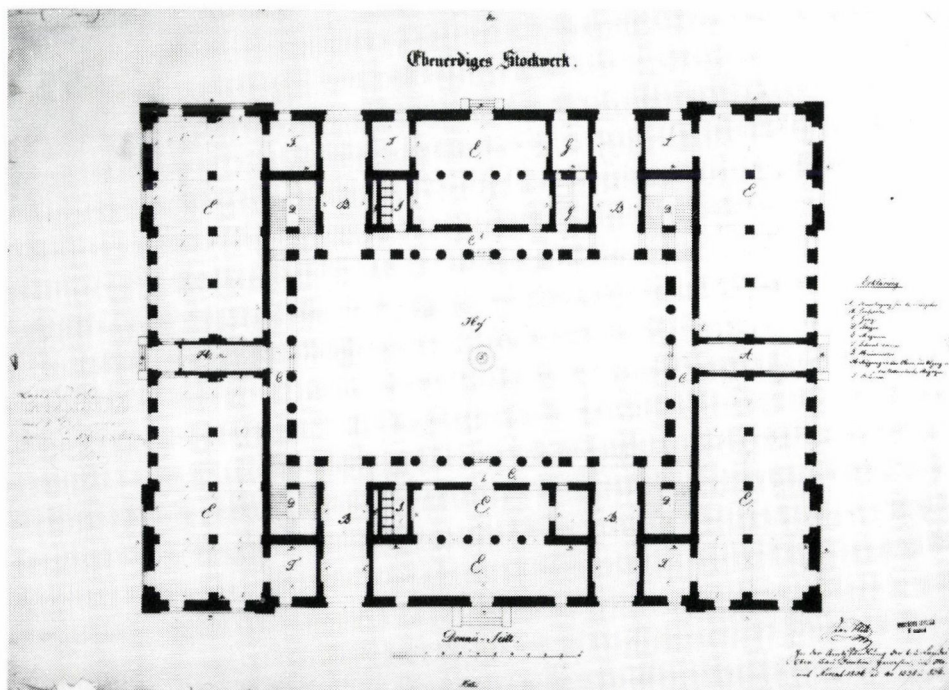


70. Pollack vámház terve: a földszintes változat portikusszal, 1835.



71. Pollack vámház terve: a földszintes változat portikusz nélkül, 1835.

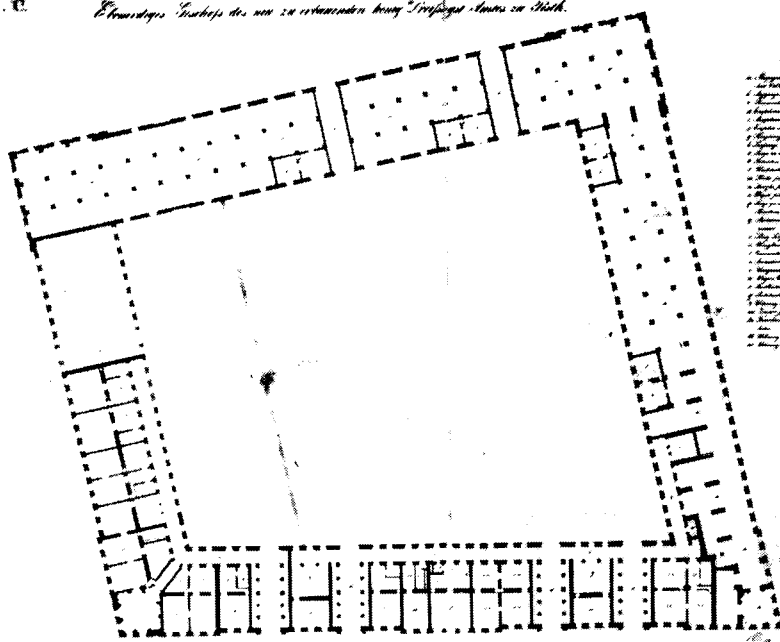




72. Hild J. első vámház terve:  
földszinti alaprajz, 1836.

73. Hild J. első vámház tervé-  
nek távlati képe Vasquez tér-  
képéről, 1837.

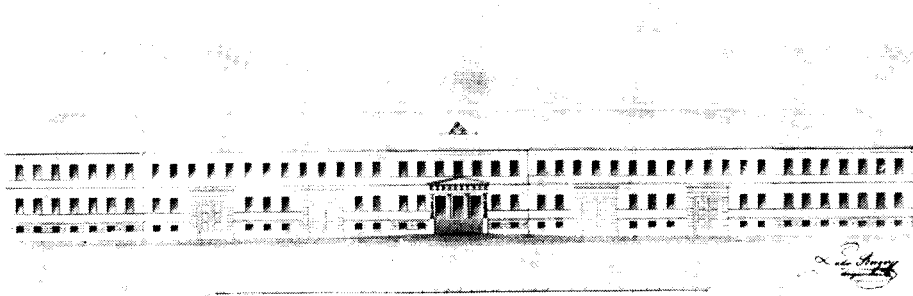
1. 10. 11.

*Grundriss-Entwurf des neu zu erbauenden könig. Freispaß-Amtes zu Rath.***Legende**

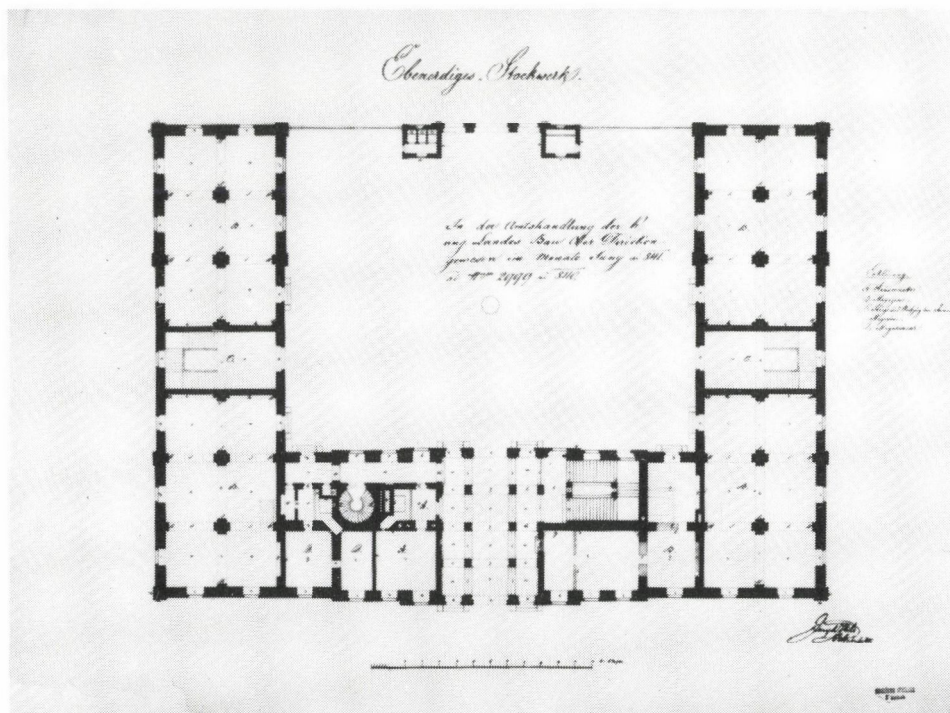
- 1. Haupt- und Neben-Eingang zum Hofe
- 2. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 3. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 4. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 5. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 6. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 7. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 8. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 9. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 10. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 11. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 12. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 13. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 14. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 15. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 16. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 17. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 18. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 19. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 20. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 21. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 22. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 23. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 24. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 25. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 26. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 27. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 28. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 29. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 30. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 31. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 32. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 33. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 34. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 35. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 36. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 37. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 38. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 39. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 40. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 41. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 42. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 43. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 44. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 45. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 46. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 47. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 48. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 49. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 50. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 51. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 52. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 53. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 54. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 55. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 56. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 57. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 58. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 59. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 60. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 61. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 62. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 63. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 64. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 65. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 66. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 67. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 68. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 69. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 70. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 71. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 72. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 73. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 74. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 75. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 76. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 77. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 78. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 79. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 80. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 81. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 82. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 83. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 84. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 85. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 86. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 87. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 88. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 89. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 90. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 91. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 92. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 93. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 94. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 95. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 96. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 97. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 98. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 99. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen
- 100. Hof mit den dazu gehörigen Anlagen

74. Berger L. vámház terve: földszinti alaprajz, 1838.

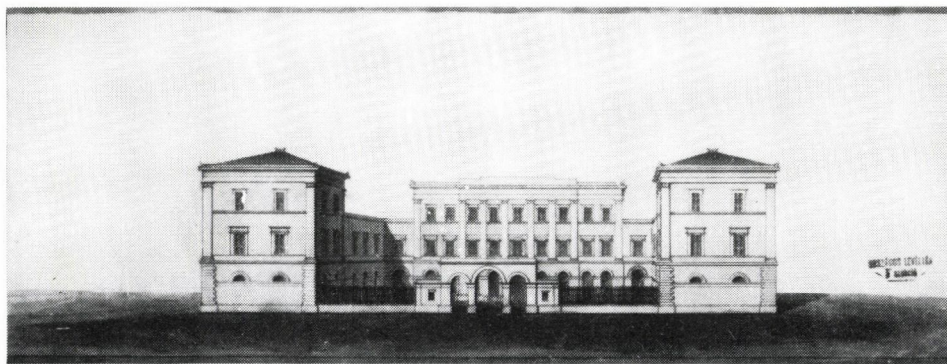
Plan F.

*Ansicht von der Vorder-Seite des neu zu erbauenden könig. Freispaß-Amtes zu Rath.*

75. Berger L. vámház terve: főhomlokzat, 1838.



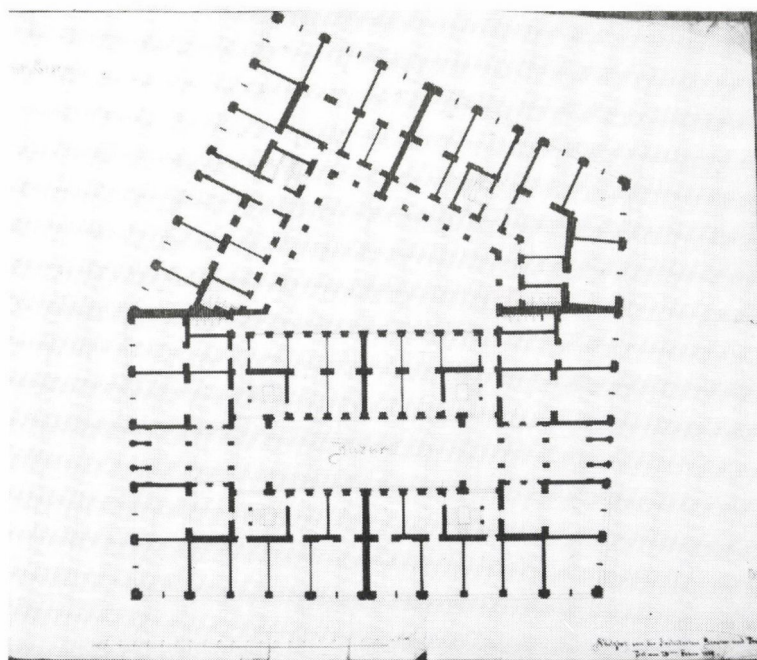
76. Hild J. második vámház terve: földszinti alaprajz, 1840.



77. Hild J. második vámház terve: távlati kép, 1840.

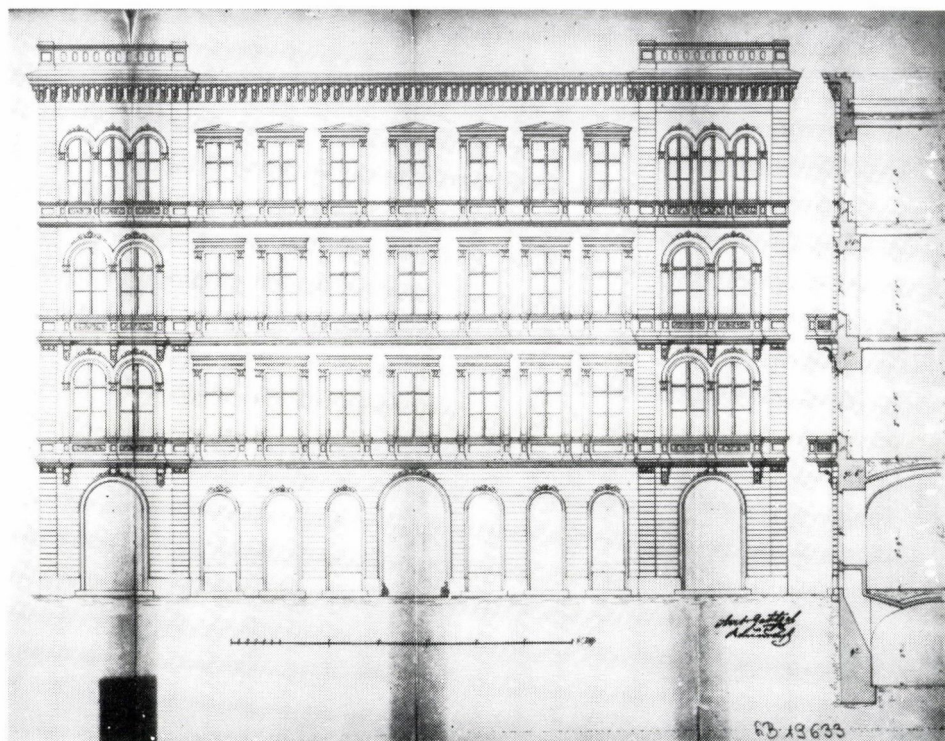


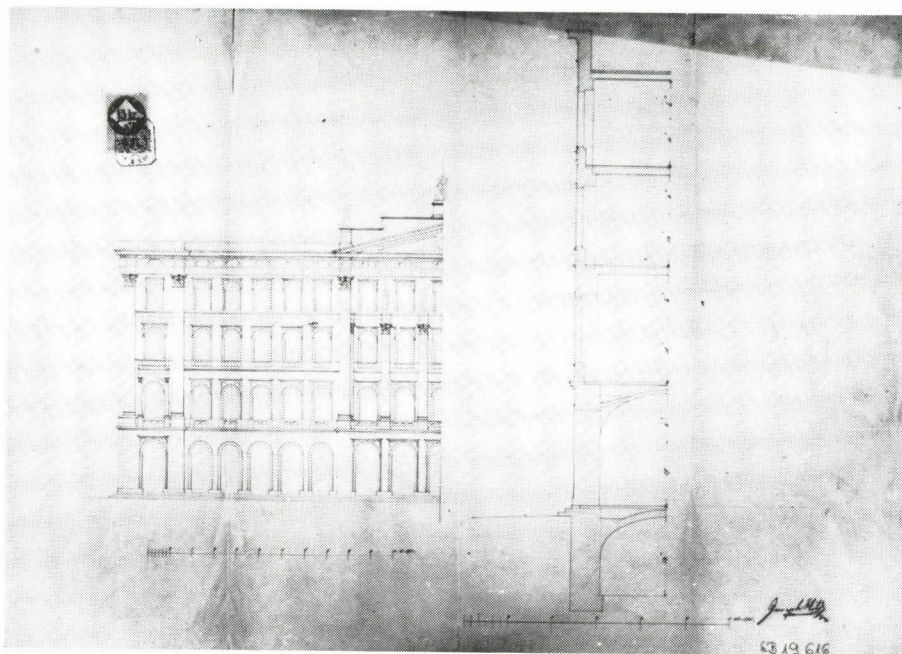
Nemes



78. Gerster és Frey bank és bazár pályaterve a lebontott vámház helyére: földszinti alaprajz, 1859.

79. A mai Vörösmarty tér 7. homlokzatterve Gottlieb Antaltól, 1860.





80. Hild J. terve a háztömb teljes, Vörösmarty téri homlokzatához, 1860.



81. A megvalósult állapot az 1870-es évek elején





82. Rippl-Rónai József: Krisztus születése és halála, 1906–1908. Szövött falkárpit, gyapjú, 125 x 105 cm, MNG



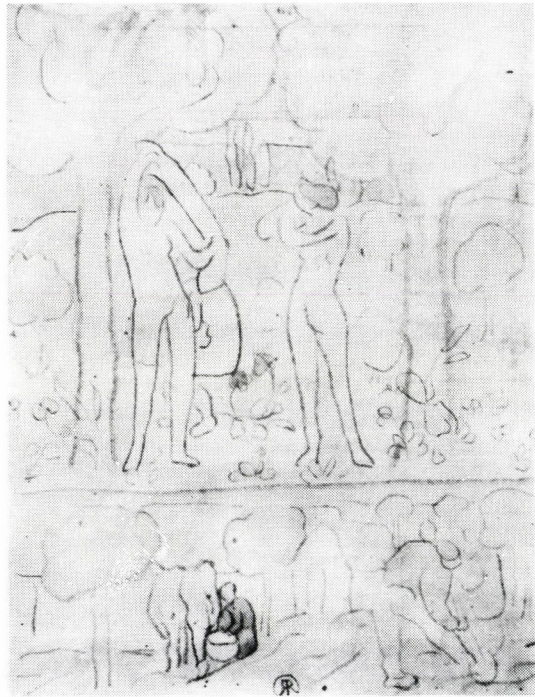


83. Rippl–Rónai József: Krisztus születése és halála kartonja, 1906 k. színezett ceruzarajz, 125 x 100 cm. Iparművészeti Múzeum





84. Rippl-Rónai József: Idealizmus és Realizmus 1892. Selyemhímzés, elpusztult



85. Rippl-Rónai József: Idealizmus és Realizmus selyemhímzés terve 1892. Indigó nyom. és akvarell, 212 x 151 mm. MNG





86. Rippl-Rónai József: Krisztus születése és halála c. falkárpit terve 1892 k. Indigó nyom. és akvarell, 221 x 167 mm.MNG

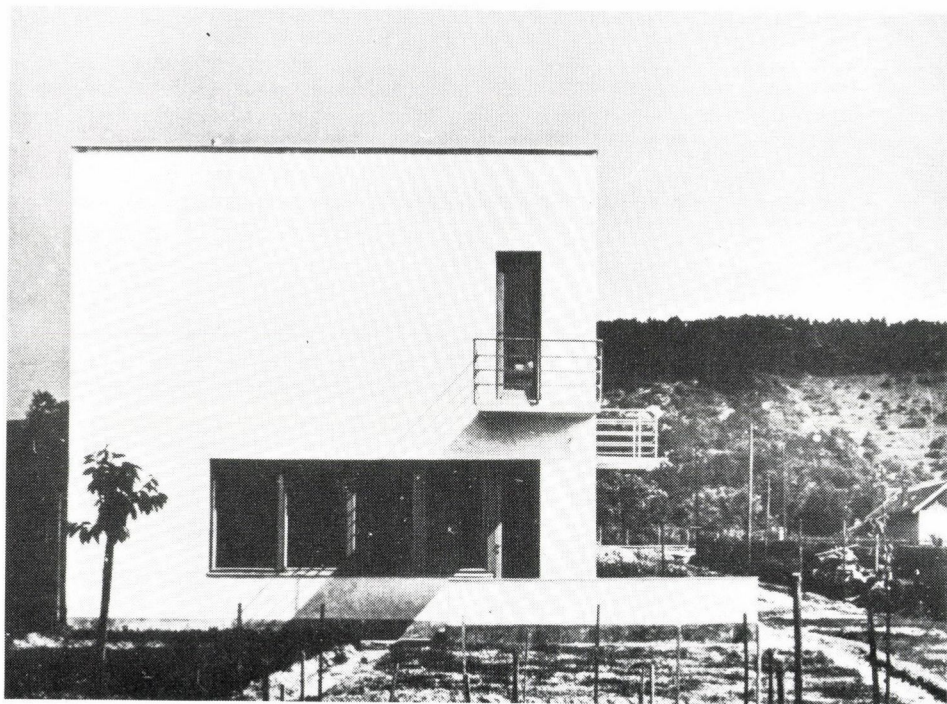




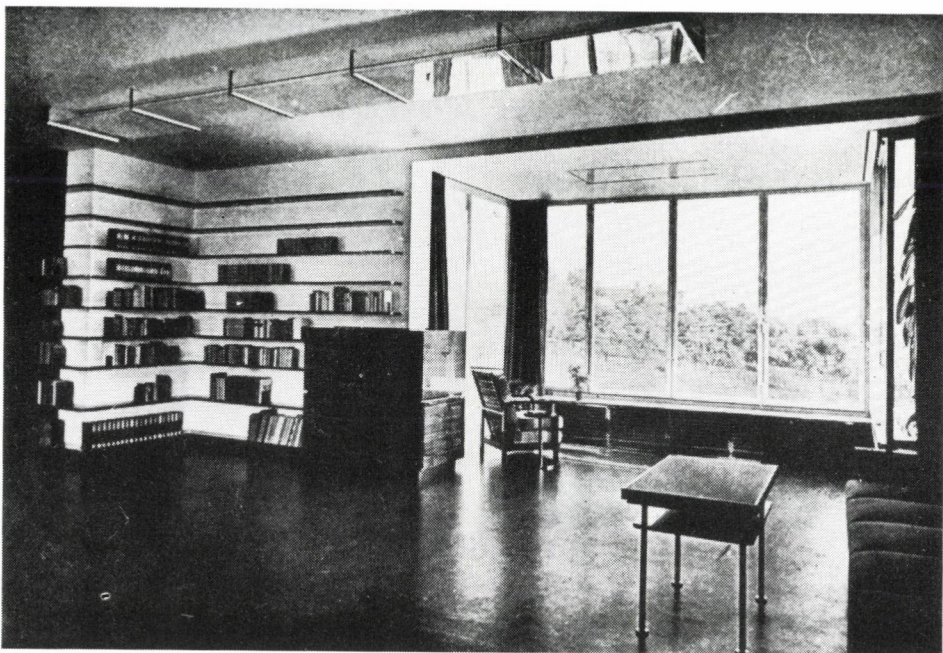
87. Kotsis Iván: A zalaegerszegi r. k. templom, 1926.



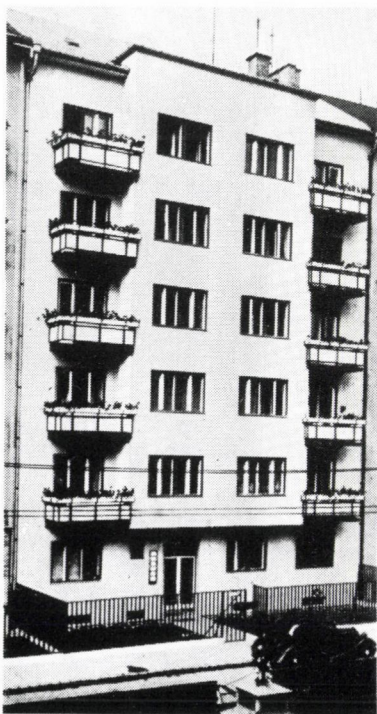
88. Petrovác Gyula: A Béke téri r. k. templom, 1929.



89. Fischer József: Bresztovszky Ede villája a Csátárka utcában, 1932.



90. Kozma Lajos: A II. ker. Ruszti úti villa lakószobája.  
1932.



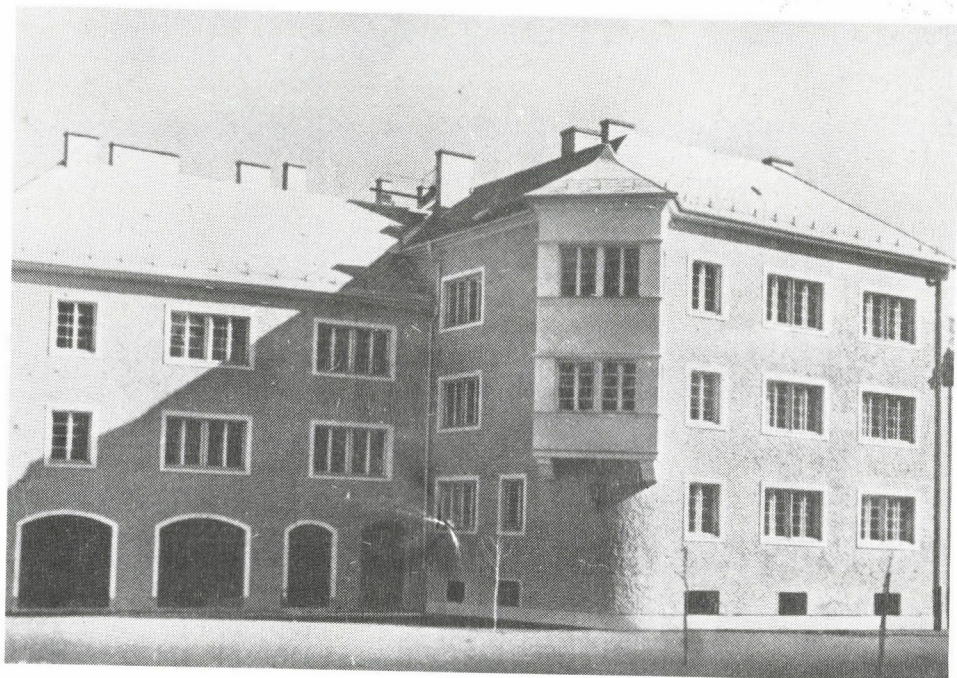
91. Kotsis Iván: A Bajza u. 4. sz. bérház, 1937.





92. Fischer József: A Bajza u. 6. sz. bérház, 1937.





93. Kotsis Iván: Székesfehérvár közműveinek bérháza, 1942.



94. Antal Dezső, Kamarássy Jenő, Wanner János: A Fővárosi Közmunkák Tanácsának III. ker. Verőfény utcai kislakásos bérháza, 1941–43.

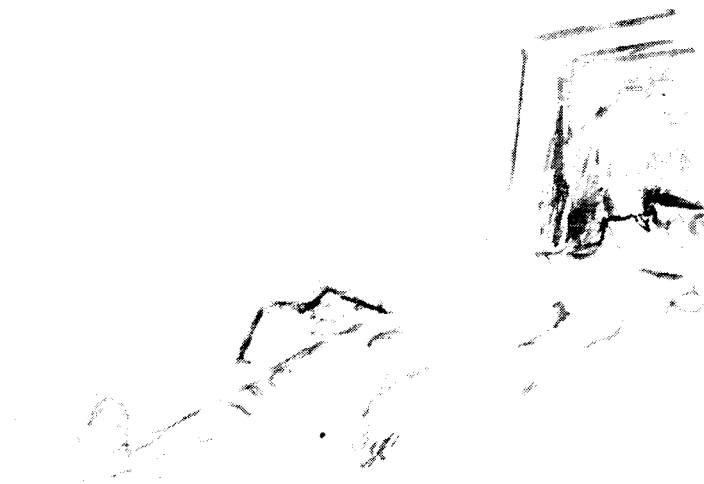




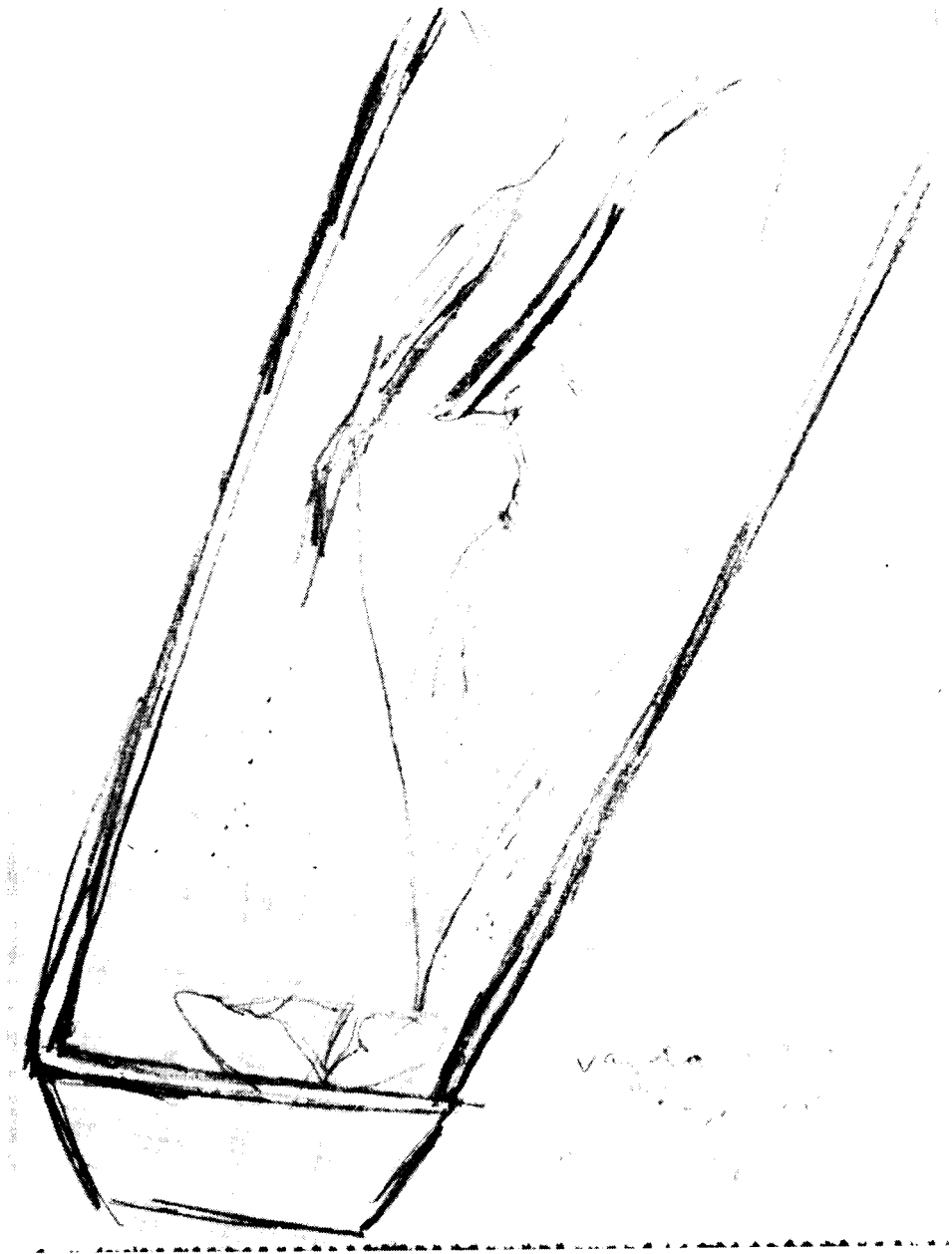
95. Anna Margit: Festőpár tükörben, 1936. O.v. 63x52 cm, j.j.l. Anna Margit 1936.



96. Ámos Imre: A halott Vajda, 1941. P.c. 103x135 mm



97. Ámos Imre: Vajda Lajos a halottas ágyon, 1941. P. toll, c. 103x135 mm



98. Ámos Imre: Vajda Lajos a koporsóban, 1941. P. c. 103x135 mm



[illegible]

The first of these is the fact that the  
 second of these is the fact that the  
 third of these is the fact that the  
 fourth of these is the fact that the  
 fifth of these is the fact that the  
 sixth of these is the fact that the  
 seventh of these is the fact that the  
 eighth of these is the fact that the  
 ninth of these is the fact that the  
 tenth of these is the fact that the  
 eleventh of these is the fact that the  
 twelfth of these is the fact that the  
 thirteenth of these is the fact that the  
 fourteenth of these is the fact that the  
 fifteenth of these is the fact that the  
 sixteenth of these is the fact that the  
 seventeenth of these is the fact that the  
 eighteenth of these is the fact that the  
 nineteenth of these is the fact that the  
 twentieth of these is the fact that the  
 twenty-first of these is the fact that the  
 twenty-second of these is the fact that the  
 twenty-third of these is the fact that the  
 twenty-fourth of these is the fact that the  
 twenty-fifth of these is the fact that the  
 twenty-sixth of these is the fact that the  
 twenty-seventh of these is the fact that the  
 twenty-eighth of these is the fact that the  
 twenty-ninth of these is the fact that the  
 thirtieth of these is the fact that the  
 thirty-first of these is the fact that the  
 thirty-second of these is the fact that the  
 thirty-third of these is the fact that the  
 thirty-fourth of these is the fact that the  
 thirty-fifth of these is the fact that the  
 thirty-sixth of these is the fact that the  
 thirty-seventh of these is the fact that the  
 thirty-eighth of these is the fact that the  
 thirty-ninth of these is the fact that the  
 fortieth of these is the fact that the  
 forty-first of these is the fact that the  
 forty-second of these is the fact that the  
 forty-third of these is the fact that the  
 forty-fourth of these is the fact that the  
 forty-fifth of these is the fact that the  
 forty-sixth of these is the fact that the  
 forty-seventh of these is the fact that the  
 forty-eighth of these is the fact that the  
 forty-ninth of these is the fact that the  
 fiftieth of these is the fact that the  
 fifty-first of these is the fact that the  
 fifty-second of these is the fact that the  
 fifty-third of these is the fact that the  
 fifty-fourth of these is the fact that the  
 fifty-fifth of these is the fact that the  
 fifty-sixth of these is the fact that the  
 fifty-seventh of these is the fact that the  
 fifty-eighth of these is the fact that the  
 fifty-ninth of these is the fact that the  
 sixtieth of these is the fact that the  
 sixty-first of these is the fact that the  
 sixty-second of these is the fact that the  
 sixty-third of these is the fact that the  
 sixty-fourth of these is the fact that the  
 sixty-fifth of these is the fact that the  
 sixty-sixth of these is the fact that the  
 sixty-seventh of these is the fact that the  
 sixty-eighth of these is the fact that the  
 sixty-ninth of these is the fact that the  
 seventieth of these is the fact that the  
 seventy-first of these is the fact that the  
 seventy-second of these is the fact that the  
 seventy-third of these is the fact that the  
 seventy-fourth of these is the fact that the  
 seventy-fifth of these is the fact that the  
 seventy-sixth of these is the fact that the  
 seventy-seventh of these is the fact that the  
 seventy-eighth of these is the fact that the  
 seventy-ninth of these is the fact that the  
 eightieth of these is the fact that the  
 eighty-first of these is the fact that the  
 eighty-second of these is the fact that the  
 eighty-third of these is the fact that the  
 eighty-fourth of these is the fact that the  
 eighty-fifth of these is the fact that the  
 eighty-sixth of these is the fact that the  
 eighty-seventh of these is the fact that the  
 eighty-eighth of these is the fact that the  
 eighty-ninth of these is the fact that the  
 ninetieth of these is the fact that the  
 ninety-first of these is the fact that the  
 ninety-second of these is the fact that the  
 ninety-third of these is the fact that the  
 ninety-fourth of these is the fact that the  
 ninety-fifth of these is the fact that the  
 ninety-sixth of these is the fact that the  
 ninety-seventh of these is the fact that the  
 ninety-eighth of these is the fact that the  
 ninety-ninth of these is the fact that the  
 hundredth of these is the fact that the

1897, 1900, 1901, 1902, 1903, 1904, 1905, 1906, 1907, 1908, 1909, 1910, 1911, 1912, 1913, 1914, 1915, 1916, 1917, 1918, 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1947, 1948, 1949, 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1955, 1956, 1957, 1958, 1959, 1960, 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 25

[illegible]

George is at the present time at the  
University of California at Berkeley  
and is working on his thesis on the  
history of the California Indians.

1880  
 1881  
 1882  
 1883  
 1884  
 1885  
 1886  
 1887  
 1888  
 1889  
 1890  
 1891  
 1892  
 1893  
 1894  
 1895  
 1896  
 1897  
 1898  
 1899  
 1900

I have been thinking of you a great deal lately, and  
 wondering how you are getting on. I hope you are  
 well and happy. I have been very busy lately, but  
 I have managed to find some time to write to you.  
 I have been thinking of you a great deal lately, and  
 wondering how you are getting on. I hope you are  
 well and happy. I have been very busy lately, but  
 I have managed to find some time to write to you.

[illegible]

99. Ámos Imre naplójának részlete,  
a művész ujjlenyomatával

100. Ámos Imre naplójának részlete,  
Anna Margit bejegyzésével



Ára: 50,— Ft

ARS  
HUNGARICA  
1984

2





**ARS HUNGARICA**

**FELELŐS SZERKESZTŐ**  
**BERNÁTH MÁRIA**

**1984**

**XII. ÉVFOLYAM**  
**2. SZÁM**

**SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG**

**ARADI NÓRA • BEKE LÁSZLÓ (SZEMLE)**

**BOBROVSZKY IDA • GALAVICS GÉZA**

**MAROSI ERNŐ • NÉMETH LAJOS**

**SZABOLCSI HEDVIG • TIMÁR ÁRPÁD**

**A SZERKESZTŐSÉG CÍME: 1014 BUDAPEST, ÚRI U. 62.**

# ARS HUNGARICA

**A MAGYAR  
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI  
KUTATÓ CSOPORTJÁNAK  
KÖZLEMÉNYEI**

**BULLETIN OF THE  
INSTITUTE OF  
ART HISTORY OF THE  
HUNGARIAN ACADEMY OF  
SCIENCES**

**BUDAPEST, 1984**

**Az Ars Hungarica eddig megjelent példányai megvásárolhatók:**

50. sz. Könyvruház  
Budapest, Rákóczi út 14. 1072

70. sz. Antikvárium  
Budapest, Népköztársaság útja 2. 1061

34. sz. Központi Antikvárium  
Budapest, Múzeum krt. 15. 1053

59. sz. Antikvárium  
Budapest, Lenin krt. 20. 1073

HU ISSN 0133–1531

**Megjelenik évente kétszer**

**Felelős kiadó: Aradi Nóra igazgató**

**© MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, Budapest, 1984**

**8414950 MTA Sokszorosító, Budapest. F. v.: dr. Héczey Lászlóné**

# TARTALOM

Aradi Nóra köszöntése . . . . .	153
---------------------------------	-----

## TANULMÁNYOK

Kerny Terézia: A katonaszentek ikonográfiájának néhány sajátossága és szerepe a középkori magyar művészetben . . . . .	161
Kovács Éva: Egy magyarországi hímnőmester: Étienne Le Bièvre . . . . .	177
Koppány Tibor: A közép-Dunántúl reneszánsz építésze . . . . .	183
Frankó Ákos: „Keresetlen élet” – Bernáth Aurél 1918-as albuma . . . . .	233
Majoros Valéria: Seiden Gusztáv, a fotóművész, műkereskedő és műgyűjtő . . . . .	239

## DOKUMENTUMOK

Farbaky Péter: A fasori református templom . . . . .	255
Ráth Zsolt: Kmetty János művészetpedagógiai feljegyzései. (Az Új Akadémia I. A Főiskolai oktatás naplója I.) . . . . .	271
Pataki Gábor – György Péter: Dokumentumok Bán Béla hagyatékából . . . . .	283
SZEMLE . . . . .	295





Aradi Nóra a budapesti Eötvös Loránd Tudományegyetemen végezte tanulmányait, 1950-ben szerzett művészettörténész-muzeológus diplomát. Egyetemi tanulmányai után a Szépművészeti Múzeum munkatársa, majd 1953–54-ben a Népművelési Minisztérium Múzeumi Főosztálya főosztályvezető helyettese. 1954 szeptemberétől Vayer Lajos professzor mellett aspiráns. 1957–1961 között a Művelődési Minisztérium Képzőművészeti Osztályának vezetője, majd az ELTE BTK Művészettörténeti Tanszékének docense, 1972-től egyetemi tanár, 1969-től az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportjának igazgatója. 1959-ben a Réti István művészetét feldolgozó monográfiájáért a „művészettörténeti tudományok kandidátusa”, 1969-ben pedig „A szocialista képzőművészet története” című disszertációjáért a „művészettörténeti tudományok doktora” címet kapta.

Mint kandidátusi disszertációja is jelzi, Aradi Nóra több mint három évtizedes tudományos tevékenységének egyik területe a 19–20. századi magyar művészet. Réti monográfiája, Mednyánszky művészetével foglalkozó alapvető fontosságú írásai, Koszta Józsefről, Fényes Adolfról írt könyvei, a korai plein-air törekvéseket elemző tanulmányai, a századforduló művészetével foglalkozó kézikönyvbe írt fejezetei mind számos új adattal, értékeléssel gazdagították a modern magyar művészettel foglalkozó szakirodalmat. E tanulmányok jellemzője, hogy a magyar művészettörténet jelenségeit széles összehasonlító apparátussal mindig az egyetemes művészet viszonylatrendjében vizsgálja. Daumier és Courbet művészetével foglalkozó tanulmányai is bizonyítják az egyetemes művészet problémái iránti fogékonyságát.

Kutatásának főirányába tartozik a művészet és a társadalom közötti kapcsolat kutatása, ezért is foglalkozott több ízben a szocialista művészet hagyományával, az elkötelezett művészet kérdéseivel, mint jelzi például az említett doktori értekezése mellett a „Munkásmozgalom és képzőművészet” című tanulmánykötete, a „Munkásábrázolás a magyar képzőművészetben” című könyv vagy a munkássága legnagyobb vállalkozásának minősülő, 1974-ben publikált „A szocialista képzőművészet jelképei”. Ez utóbbi egyúttal Aradi Nóra tudományos tevékenységének egy másik vonása: elméleti, módszertani kérdések iránti érdeklődésére is utal. Több tanulmánya, tudományos előadása foglalkozott a modern művészet ikonográfiai és ikonológiai kérdéseivel, a művészettörténeti műfajok problémakörével, általában az ágazati esztétika elméletével. E témakö-

rökből számos hazai és külföldi kongresszuson, konferencián és egyetemen tartott előadást, mint például 1966-ban a berlini Társadalomtudományi Akadémián, a moszkvai Lomonoszov Egyetemen, 1969-ben és 1979-ben a CIHA Kongresszuson Budapesten, illetve Bolognában, az 1976-os darmstadti, 1980-as dubrovnikai Esztétikai Világkongresszuson, több ízben a berlini Humboldt egyetemen, Jénában, a strasbourgi és a Clermont-Ferrand-i egyetemen stb.

Tudományos munkája mellett Aradi Nóra igen fontos tudományos szervezői munkát is végez, évtizedek óta tagja az MTA Művészettörténeti Bizottságának, a TMB szakbizottságának. Mint a „művészettörténeti kézikönyv” sorozat főszerkesztője, igen sokat tett a kollektív műhelymunka kialakításáért. 1960 óta elnöke a Nemzetközi Művészettörténeti Szövetség (AICA) magyar nemzeti bizottságának, 1974–77 között a szövetség al-elnöke. Tudományos és szervezői munkájával egyenértékű oktatói tevékenysége. Az ELTE Bölcsészettudományi Karán végzett professzori munkája mellett 1961-től folyamatosan tanít a Bp.PB.Marxizmus-Leninizmus Esti Egyeteme Esztétikai Tagozatán. Munkásságát többször honorálták kitüntetéssel, így 1957-ben a Magyar Szabadság Érdemrend bronz fokozatát, 1970-ben a Jubileumi Emlékérmét, 1983-ban a Munkaérdemrend arany fokozatát kapta. 1971-ben pedig szakmai tevékenységét a Munkácsy-díj I. fokozatával értékelték.

E rövid tudományos biográfia természetesen csak hevenyészett képet rajzolhat Aradi Nóra három évtizedes tudományos tevékenységéről, munkásságának sokoldalúságáról, ám alkotó ereje teljében levő kutatóról van szó, akinek most, e kerek évforduló alkalmából munkatársai további sikeres tevékenységet és minden jót kívánnak.

## ARADI NÓRA MUNKÁSSÁGÁNAK VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIÁJA

1952

Zichy-kiállítás szovjet anyagból. Új Világ 1952/52. 7.

1953

A Német Demokratikus Köztársaság kiállítása. Szabad Művészet 1953/6. 248–250; Pór Bertalan gyűjteményes kiállítása. Népszava 1953.október 29. 4.

1954

Réti István: A nagybányai művésztelep. Szerk. és bev. Aradi Nóra. Bp., 1954. 355, 40 t. (Bevezető tanulmány: 5–9.); Nagybánya értékeléséhez. Művészettörténeti tanulmányok. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve 1953. Bp., 1954. 423–434; A Csehszlovák Képzőművészeti Kiállítás. Szabad Művészet 1954/4. 150–155; Iparművészetünk időszerű kérdéseiről. Szabad Művészet 1954/6. 286–287; Kiállítás Szentendrén. Szabad Művészet 1954/8. 374–375; Tradice maderské historické Malby. Výtvarné Umění 1954/8. 366–372.

1955

Száz kép a magyar történelemből. Bp., 1955. 31, 100 t; Plakátjainkról. Szabad Művészet 1955/5. 199–202; Történeti képek a tízéves kiállításon. Szabad Művészet 1955/6–7. 244–249. *Újra, rövidítve*: Kritikák és Képek 1945–1975. Bp., 1976. 157–160; Az Új Német Grafikai Kiállításról. Szabad Művészet 1955/9. 432–435.

1956

Domján József: Hunyadi János. Domján József fametszetei. Bev. Aradi Nóra. Bp., 1956. 4, 10 t;

Medgyessy Ferenc gyűjteményes kiállítása a Múcsarnokban. Magyar Nemzet 1956.május 19. 7; A polgári kultúra hanyatlásának főbb jelenségeiről a magyar képzőművészetben. Művészettörténeti Értesítő 1956/4. 295–300. Illusztrációk a VI. Magyar Képzőművészeti Kiállításon. Szabad Művészet 1956/1–2. 39–44; A II. Magyar Plakátművészeti Kiállításról. Szabad Művészet 1956/5. 221–226; Lengyel plakátkiállítás. Szabad Művészet 1956/9. 412–416.

1957

Réti István 1872 — 1945. Emlékkiállítás a Magyar Nemzeti Galériában. A katalógust összeáll., a kiállítást rendezte Aradi Nóra. Bp., 1957. 27, 12 t; Nicolae Grigorescu. Élet és Irodalom 1957/12; A magyar történeti festészet az 1880-as évektől az 1919-es Tanácsköztársaságig. Művészettörténeti tanulmányok. A Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1954–55. Bp., 1957. 278–334.

1958

Három világkiállítás tanulságai. Korunk 1958/10–11. 1609–1612; A művészi szabadságról. Műterem 1958/1. 3; Két pályázatról. Lenin emlékmű, Tanácsköztársasági emlékmű. Műterem 1958/5. 12–19; Gondolatok a szovjet kiállításról. Műterem 1958/8. 2–10. Medgyessy Ferenc: Szoptató anyja. Műterem 1958/9. 8–9; *Újra*: Medgyessy Ferenc arcképe. Bp., 1981. 94–96; Művészi küzdelemnek sok szép eredménye... A versillusztrációs pályázatról. Műterem 1958/11. 4–5.

1959

Domanovszky Endre Kossuth-díjas festőművész kiállítása a Múcsarnokban. Katalógus szövegét írta Aradi Nóra. Bp., 1959. 63; Vita Moszkvában a magyar képzőművészetről. Magyar Nemzet 1959. április 19. 7.

1960

Réti István. Bp., 1960. 319, (Magyar mesterek); Molodie hudozsnyiki Vengrii. Iszkusztvo 1960/7. 39–45; A nacionalizmus kérdéséről. Művészet 1960/2. 5–6.

1961

Képzőművészet és közönség. Bp., 1961. 229, 24 t. (Stúdium könyvek 28.); Masereel, F.: A város. 100 fametszet. A bevezető tanulmányt Aradi Nóra írta. Bp., 1961. 14 100 t; Művészettörténeti konferencia a nemzeti művészetek kialakulásáról. A Magyar Tudományos Akadémia Társadalmi-Történeti Tudományok Osztályának Közleményei 1961/4. 371–373; A Fialat Képzőművészek Stúdiójának III. kiállítása. Művészet 1961/8. 10–13; Tíz fiatal szobrász kiállítása. Művészet 1961/10. 5–8; Mikus Sándorról. Művészet 1961/10. 34–37; Sedlmayr, H.: A modern művészet bálványai. Bp., 1960. Nagyvilág 1961/4. 579–583. (Recenzió)

1962

A fiatalok második párizsi biennáléja. Művészet 1962/2. 16–18; Fónyi Gézáról. Művészet 1962/3. 40–41; A IX. kiállítás zsűrizésének munkájáról. Művészet 1962/5. 4–7. *Újra, rövidítve*: Kritikák és képek 1945–1975. Bp., 1976. 253–255; A kritikai realizmus néhány kérdéséről. Művészet 1962/9. 4–9; Válasz egy vitacikkre. Új Írás 1962/1. 57–61. *Újra*: Kritikák és képek 1945–1975. Bp., 1976. 215–222. (Németh Lajos: Megjegyzések képzőművészetünk helyzetéről c. cikkéről).

1963

Repin I. E. : Válogatott művészeti írásai. Az előszót írta Aradi Nóra. Bp., 1963. 282 (Bevezető tanulmány: 5–20.); Read, H.: A Consise History of Modern Painting. London, 1959. Acta Historiae Artium 1963/1–2. 195–197. *Magyarul*: Aradi Nóra: Daumier, Derkovits és utódaik. Bp., 1968. 73–80. *Továbbiakban*: Daumier... Nagybányáról. Művészet 1963/2. 2–6; Kandinszkij-kiállítás Párizsban. Nagyvilág 1963/10. 1556–1558. *Újra*: Daumier... 66–72.

1964

Absztrakt képzőművészet. Bp., 1964. 227 14 t. (Esztétikai Kiskönyvtár); Contribution à l'étude

de certains problèmes du réalisme critique. *Acta Historiae Artium* 1964/3–4. 321–350. *Magyarul*: Daumier... 29–48; Frans Masereel. *Kritika* 1964/11. 50–52. *Újra*: Daumier... 104–111; A XX. század művészeti sematizmusának problémáiról. *Magvető Almanach* 1964/1. 283–290. *Újra*: Daumier... 49–65; Gondolatok művészetünkről. Szocialista realizmus–szocialista közösség. *Magvető Almanach* 1964/2. 251–262. *Újra*: Daumier... 261–268; Képek és kritikák 1945–1975. Bp., 1976. 264–268; Két „Kihallgatás”. *Művészet* 1964/7. 13–18; Cassou, J.: *Panorama des Arts Plastiques Contemporains*. Paris, 1960. *Művészettörténeti Értesítő* 1964/1 66–69. (Recenzió) *Újra*: Daumier... 81–93. *Franciául*: *Acta Historiae Artium* 1965/3–4. 355–358; Koreszme-korstílus. Új írás 1964/7. 864–870. p. *Újra*: Daumier... 247–260.

## 1965

Kosztai 1861–1949. Bp., 1965. 30, 24 t. (A művészettörténet kiskönyvtára 77.); Fónyi. Bp., 1965. 30, 24 t. (A művészet kiskönyvtára 79.); Megjegyzések a szocialista realista képzőművészet kutatásához. In. Daumier... 159–175; Húsz év képzőművészetéről. *Kritika* 1965/4. 6–19. p. *Újra*: Daumier... 316–346; Szigeti József: A társadalomtudományok szerepe a szocialista tudat fejlesztésében. Előadás. Aradi Nóra hozzászólása. *Magyar Tudományos Akadémia Társadalmi-Történeti Tudományok Osztályának közleményei* 1965/4. 363–365;

## 1966

L'art de Hongrie du X<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> Siècle. Párizs, 1966. (Tanulmány és tárgyleírások a katalógusban); Cinq peintres hongrois de XX<sup>e</sup> siècle. France–Hongrie 88. Párizs, 1966. 34–43; A magyar művészet kiállítása Párizsban. *Művészet* 1966/11. 37–39; Négy könyvről. *Művészettörténeti Értesítő* 1966/1. 60–63. *Újból*: Daumier... 94–103. p. *Németül*: *Acta Historiae Artium* 1967/4. 300–303. (Recenzió); Néhány 1919-es plakátunk nemzetközi vonatkozásairól. *Művészettörténeti Értesítő* 1966/2. 122–138. p. *Újból*: Daumier... 219–246; A párizsi magyar kiállítás kritikai visszhangja. *Nagyvilág* 1966/9. 1433–1435.

## 1967

Dejneka. Bp., 1967. 32, 26 t. (A művészet kiskönyvtára. Új sorozat 10.) *Újra*: Daumier... 122–149; A katedrálisról az ipari formáig. A képzőművészetek elméleti problémái. Bp., 1967. 236, 16 t. (Eszttikai Kiskönyvtár) Iparművészet és társadalmi tudat. In. Üveg, kerámia és porcelán 1966–1967. Ankét a Magyar Iparművészeti Főiskolán 1967. április 24–25. Bp., 1967. 8–24; A magyar művészettörténet szocialista törekvései a kezdetektől 1945-ig. In. Daumier... 286–315; A nagyváros a képzőművészetben. In. Fiúk évkönyve 1966. Bp., 1967. 289–303. *Újra*, átdolgozva és bővítve: Daumier... 176–186; A szocialista realista képzőművészet kialakulásának néhány problémája. In. „Jöjj el szabadság” Szerk. Szabolcsi Miklós és Illés László. Bp., 1967. (Tanulmányok a magyar szocialista irodalom történetéből 2.) 124–144. *Újra*: Daumier... 187–218; Szigeti József: A marxista esztétika időszéri kérdései. Előadás. Aradi Nóra hozzászólása. *A Magyar Tudományos Akadémia Filozófiai és Történettudományi Osztályának Közleményei* 1967/1. 61–64; Mai szovjet képekről. *Művészet* 1967/9. 24–27. p. *Újra*: Daumier... 150–158; Október és a forradalmi művészet. *Művészet* 1967/11. 3–6. *Újra*: Daumier... 112–121.

## 1968

Daumier, Derkovits és utódaik. Tanulmányok. Bp., 1968. 354 16 t. (Elvek és utak); *Rapports des Arts et de l'Architecture en Hongrie*. France–Hongrie 96. Párizs, 1968. 48–57; Gondolatok a szovjet képzőművészeti kiállításról. *Művészet* 1968/6. 24–27. *Újra*: Aradi Nóra: Képzőművészet és munkásmozgalom. Tanulmányok. Bp., 1974. 324–334. *Továbbiakban*: Képzőművészet...; Bortnyik Sándorról. *Művészet* 1968/11. 15–21. *Újra*: Képzőművészet... 345–355; Léger Budapesten. *Nagyvilág* 1968/9. 1433–1434. *Újra*: Képzőművészet... 375–380; Elveink és a képzőművészet. *Népszabadság* 1968. június 16. 8. *Újra*: Képzőművészet... 396–400. (Stílus és képzőművészet címen); Kritikák és képek 1945–1975. Bp., 1976. 310–312; Deux thèmes de Daumier dans la peinture hongroise. *Nouvelles Études Hongroises* 3. Bp., 1968. 219–228. *Újra*, magyar nyelven, bővítve: Képzőművészet... 130–143.



1969

A képzőművészet esztétikájának alapjai. In. Marxista-Leninista esztétika. Szerk. Kiss Tamás. Bp., 1969. 592–624. (3. kiadás); Lajos Kassák. Ungarn. In. Konstruktive Kunst: Elemente und Prinzipien. Nürnberg Kunsthalle. Nürnberg, 1979; A kritika tárgya. Előadás. In. Képzőművészet... 238–249; Problèmes iconologiques de la représentation de la masse XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. In Actes du XII<sup>e</sup> Congrès International d'Histoire de l'Art. Tome 2. Bp., 1972. 453–459. *Magyarul*: Képzőművészet... 117–129. (A 19.–20. századi tömegábrázolás ikonológiai problémái c.); Die Selbstbildnisse des Gyula Derkovits. Bildende Kunst 1969/1; Technika és művészet. Filozófiai Közlemények 1969/2. 208–224. *Újra*: Képzőművészet... 421–442; Hozzászólás a periodizációs vitához. Irodalomtörténet 1969/2. 347–350; „La Conquete du Bonheur”. Művészet 1969/1. 6–7. *Újra*: Képzőművészet... 369–374; A nürnbergi biennále. Művészet 1969/10. 33–34; Az École de Paris és a mai faliszőnyeg. Nagyvilág 1969/4. 586–589. *Újra*: Képzőművészet... 456–465; Bildnis und Selbstbildnis als Mittel der Widerspiegelung des Klassenkampfes in der Malerei und Grafik von Gyula Derkovits. Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich Schiller Universität Jena 1969/1. 11–16. *Magyarul*, rövidítve: Derkovits Gyula önarcképei c. Képzőművészet... 206–215.

1970

Szárján. Bp., 1970. 30, 25 t. (A művészet kiskönyvtára. Új sorozat 51.); A szocialista képzőművészet története. Magyarország és Európa. Bp., 1970. 316, 16 t; Székesfehérvári kiállítások a tanácsköztársasági vásárlások bemutatása alkalmából. Fejér megyei Hírlap 1970.június 1. 7. *Újra*: Képzőművészet... 281–285; A nürnbergi biennále. „Konstruktív művészet – elemek és elvek” Képzőművészeti Almanach 2. Bp., 1970. 69–73. *Újra*, átdolgozva: Képzőművészet... 443–455; Új művészet – új társadalom. Gondolatok képzőművészetünk nyilvánosságáról. Kortárs 1970/4. 579–590. *Újra*: Képzőművészet... 300–323. (A képzőművészet nyilvánossága c.); Hozzászólás Timár Árpád cikkéhez. Kritika 1970/4. 46–49. *Újra*: Képzőművészet... 250–258; Jel- és jelentésváltozás a legújabbkori művészetben 1. Háború. Művészet 1970/10. 14–16; Jel- és jelentésváltozás a legújabbkori művészetben 2. Munkáserő. Művészet 1970/12. 11–13; Hozzászólás Pogány Ö. Gábor: A magyar művészettörténetírás 25 éve c. előadásához. Művészettörténeti Értesítő 1970/2. 125–128. *Újra*: Képzőművészet... 225–237. (A 19–20. századdal foglalkozó művészettörténet-írásunk 1945 után c.); Szabó Zoltán kiállítása. Népszabadság 1970.június 16. 7. p. *Újra*: Képzőművészet... 362–365; Les beaux-arts sous la République Hongroise des Conseils. Nouvelles Études Hongroises 4–5. Bp., 1970. 125–136. *Magyarul*: A Magyar Tanácsköztársaság képzőművészete. Képzőművészet... 169–183.

1971

Iconologic Research of Socialist Fine Arts. Acta Historiae Artium 1971/1–2. 103–126. *Magyarul*: Képzőművészet... 58–85. (A szocialista képzőművészet jelképeinek kutatásáról c.); Die Darstellung von klassenbewussten Massen in der bildenden Kunst. Bildende Kunst 1971/4. 177–181; Jel- és jelentésváltozás a legújabbkori művészetben 3. Kivégzés, Börtön. Művészet 1971/2. 7–8; Jel- és jelentésváltozás a legújabbkori művészetben 4. Olvasó munkás. Művészet 1971/4. 9–11; Jel- és jelentésváltozás a legújabbkori művészetben 5. Állatszimbolika. Művészet 1971/6. 15–17. *Újra*, átdolgozva az egész sorozat: Képzőművészet... 86–116; A Párizsi Kommün és a képzőművészet. Művészettörténeti Értesítő 1971/4. 297–302. *Újra*: Képzőművészet... 156–168; Hogyan találkozhat a képzőművészet a közönséggel. Népművelés 1971/9. 26–28. *Újra*: Képzőművészet... 286–299. (Képzőművészet és közönség c.); Képzőművészet, demokratizmus, felelősség. Népszabadság 1971. július 4. 7. *Újra*: Képzőművészet... 401–418. (Képzőművészet, demokrácia, felelősség c.)

1972

Das Dózsa Thema in der bildenden Kunst des 19–20. Jahrhunderts. In. Aus der Geschichte der ostmitteleuropäischen Bauernbewegungen in 16–17. Jahrhundert. Hrsg. von Gusztáv Heckenast. Bp., 1977. 449–456. *Magyarul*: Képzőművészet... 144–155. (A Dózsa-téma a 19–20. század képzőművészetében c.); Képzőművészetsztétika. In. Bevezetés a marxista-leninista ágazati esztétikába. Szerk. Novák Zoltán. Bp., 1972. 77–118; Kortárs iparművészet a múzeumban. Előadás. In. Képzőművészet... 473–481. Kondor György és Szöllősi Endre kiállítása. Kritika 1972/4. 18. *Újra*: Kép-

zőművészet... 356–361; Textilművek, textilkiallítások. Kritika 1972/6. 31. p. *Újra: Képzőművészet*... 466–472; Chagall Budapesten. 1972/10. 27–28. p. *Újra: Képzőművészet*... 381–384; A Dózsa-téma. Művészet 1972/8. 8–12; Mai műfaj történeti kérdések. Művészet 1972/12. 3. *Újra: Képzőművészet*... 482–486. (Művészet és környezet c.) *Franciául: Problèmes de histoire du genre dans les beaux-arts de nos jours.* In. Actes du VII<sup>e</sup> Congrès International d'esthétique. Part. 1. Bukarest, 1976. 409–411; Képzőművészet és munkásmozgalom. Párttörténeti Közlemények 1973/3. 78–105. *Újra: Képzőművészet*... 11–57.

## 1973

Plein-air festészet a magyar művészetben. Kiállítási katalógus. A kiállítást rendezte: Aradi Nóra et al. A katalógus előszavát írta: Aradi Nóra. Szolnok, 1973. 46 (Bevezető: 1–5.) *Újból: Képzőművészet*... 259–269; Rétiről és Nagybányáról. Előadás a Nemzeti Galériában 1973. január 20-án. In. *Képzőművészet*... 270–280; A magyar aktivizmusról. Jelenkor 1973/10. 929–931. p. *Újra: Képzőművészet*... 184–191; A Szépművészeti Múzeum modern kiállítása. Kritika 1973/8. 29–30; Jelkép és történelem. Magyar Hírlap 1973. április 4. 12. *Újra: Képzőművészet*... 216–222; Tíz ország festői Szófiában. Művészet 1973/7. 10–11. *Újra: Képzőművészet*... 335–344; A képzőművészet és a munkásmozgalom a két világháború között Magyarországon. Művészettörténeti Értesítő 1973/2. 117–120. *Újra: Képzőművészet*... 192–205; Fritz Cremer szobrai. Népszabadság 1973. február 25. 8. *Újra: Képzőművészet*... 385–389; Renato Guttusóról budapesti kiállítása alkalmából. Népszabadság 1973. március 24. 7. *Újra: Képzőművészet*... 390–395.

## 1974

Guttuso, Bp., 1974. 24. 30 t. (A művészet kiskönyvtára. Új sorozat 89.); Képzőművészet és munkásmozgalom. Tanulmányok. Bp., 1974. 517 (Elvek és utak); A szocialista képzőművészet jelképei. Bp., 1974. 281; Szurcsik János. Bp., 1974. 46 (Mai magyar művészet); Technika és művészet. (Fukász György társszerző). Bp., 1974. 285, 16 t.; Az összehasonlító kutatás néhány problémája a századforduló művészetében. Ars Hungarica 1974/1. 113–126. Fr.; A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató csoportjának öt éve. Ars Hungarica 1974/2. 231–235. *Angolul* uo.: 237–241. *Oroszul* uo.: 243–247; Nemzeti Képtárunk tervéhez. A kortársművészek problémája. Kritika 1974/1. 19–20; Deim Pál kiállítása. Kritika 1974/5. 29; Emléksorok Domanovszky Endréről. Kritika 1974/7. 3; Utak, zsákutcak, lehetőségek. Időszzerű kérdések a szocialista művészetéről. Művészet 1974/4. 32–37. *Újra: Kritikák és képek 1945–1975.* Bp., 1976. 421–430; Nyelvezet és történetiség. Hozzászólás Zoltai Dénes és Bojár Iván párbeszédéhez. Művészet 1974/6. 2–3; Klingender, D.: Art and Industrial Revolution. London, 1968. Művészettörténeti Értesítő 1974/3. 235–238. (Recenzió); Ikonolgyicseszki i szledovanija vizrsu szocialiszticeszkogo izobrazitelni iszkusztvo. Problemi Iszkusztvo 1974/4. 21–30.

## 1975

Über Forschungsprobleme europaischer Kunst des 19. Jahrhunderts. In. Kunst um 1870. Berlin, 1975. 147–155; History of Art. In. Science and Scholarship in Hungary. Edited by Tibor Erdéy-Grúz and Kálmán Kulcsár. Bp., 1975. 315–328; Problemi obraznoj szimboliki v formirovanii szocialiszticeszkogo iszkusztva. In. Szovjetszko–vengerszkije szvjazi v hudozsesztvennoj kulture. Moszkva, 1975. 26–34; Tárgy, tárgyiasság, tárgyábrázolás. Mai művészeti kérdések. Ars Hungarica 1975/1. 103–118. Es; Sándor Bortnyik. Bildende Kunst 1975/7. 335–338; Contemporary Hungarian Poster Art. The Guardian 1975 november 15. 16; A kritikus szemével. Jászkunság 1975/3–4. 81–83; Az impresszionizmus és a Luxembourg Múzeum. Művészet 1975/2. 43–44; Múlt, jelen, jövő. Körkérdés a magyar képzőművészet néhány időszzerű problémájáról. Válaszol Aradi Nóra et al. Művészet 1975/3. 2–5. *Újra: Kritikák és képek 1945–1975.* Bp., 1976. 441–453; A Budapesti Nemzetközi Képzőművészeti Biennálé céljairól. Művészet 1975/9. 2–3. A magyar képzőművészet a felszabadulás után 1945–1975. Programtanulmány. Művészettörténeti Értesítő 1975/3. 201–205; Monumentálnoe iszkusztvo Vengrii. Tvorcsesztvo 1975/4. 17–19.

## 1976

Munkásábrázolás a magyar képzőművészetben. Bp., 1976. 238; Kritikák és képek 1945–1975. Bev.

Aradi Nóra. Bp., 1976. 471 44 t. (Bevezető tanulmány: 2–29.); Szabó Zoltán a Műcsarnokban. Kritika 1976/9. 28–29; A szocialista képzőművészet nemzetközi helyzete 1945–1975. Művészet 1976/7. 2–5; Művészetünk műfajtörténeti kérdéseiről. Művészet 1976/11. 16–17; A mai szovjet grafikáról. Szovjet Irodalom 1976/7. 183–185.

1977

Bolmányi Ferenc. Bp., 1977. 46 (Mai magyar művészet); Guttuso, R.: A festő műhelye. Írások a művészetről. A cikkeket és a képeket válogatta és az előszót írta: Aradi Nóra. Bp., 1977. 169, 22 t; A spanyol polgárháború és a képzőművészet. In. „Az Újnak tenni hitet”. Szerk. Illés László és József Farkas (Tanulmányok a szocialista irodalom történetéből 5.) Bp., 1977. 509–522; Sul concetto di Piccola Scultura. In. 11. Biennale Internazionale Piccola Scultura. Padova, 1977. 14–15; Manierizmus vagy manírok? Kritika 1977/1. 19–20; Szovjet művészeti kiadványok. Kritika 1977/11. 31; Képzőművészet és közművelődés. Művészet 1977/4. 45.

1978

Einige Beziehungen der sozialistischen Ideologie und der bildenden Künste in der Gegenwart. In. Die sozialistische Kultur und die ideologische Auseinandersetzung in der Gegenwart. Berlin, 1978. 176–180; Periodisierungprobleme der proletarisch-revolutionären Kunst der zwanziger-dreissiger Jahren. In. Proletarisch-Revolutionäre Kunst. Berlin, 1978. 72–78; Das Arbeiterthema. Bildenden Kunst 1977/11. 536–539. 1977/12. 593–595. p., 1978/2. 89–93; Farkas István emlékkiállítás a Nemzeti Galériában. Kritika 1978/6. 28–29; A Ludwig gyűjteményről máshonnan. Művészet 1978/4. 34–38; Szobor és történelem. Népszabadság 1978. április 3. 15; A kalapácsos vörös munkás alkotója. Népszava 1978. október 29. 8; A Szocialista Képzőművészek Csoportja és a művészet-történetírás. Párttörténeti Közlemények 1978/4. 198–210.

1979

Fényes Adolf. Bp., 1979. 27, 24 t; A Magyar Tanácsköztársaság művészete. Reprodukciók. Bevezette: Aradi Nóra. Bp., 1979. 16 lev. 32 t; Les enseignements de la vie culturelle sous la „dictature du prolétariat”. In. L’activisme Hongrois. Paris, 1979. 67–79; Pártosság, népiség, realizmus a képzőművészetben. In. A realizmus a képzőművészetben. Szerk. Szerdahelyi István. Bp., 1979. 39–75; Musées, collections, marché de l’art dans la République populaire de Hongrie. In. Art aujourd’hui: initiative publique, initiative privée. Zurich, 1979. 41–43; Le rôle de l’Iconographie et de l’Iconologie dans les recherches d’Histoire de l’Art aux 19<sup>e</sup>–20<sup>e</sup> siècles. In. Problemi di metodo: condizioni di esistenza di una storia dell’arte. Bologna, 1982. 197–206; A Mednyánszky-kutatás néhány kérdése. Ars Hungarica 1979/1. 55–68; Egy Dési-Huber–Kollowitz analógia. Janus Pannonius Múzeum Évkönyve 23. Pécs, 1979. 357–361; Képzőművészeti élet 1919-ben. Jelenkor 1979/3. 248–251; A művészet ideiglenes nyilvánossága. Művészet 1979/10. 3–5. Újra: A vizuális kultúráról. Szerk. S. Nagy Katalin. Bp., 1982. 131–139; Keserű Ilona kiállítása. Kritika 1979/1. 36; A kortárs művészet közegében. Hincz Gyula. Művészet 1979/3. 14–17; A szobrász és a történelmi tudat. Varga Imre. Művészet 1979/7. 8–11. Közművelődés 1919. Népművelés 1979/3. 3–4; Daumiert újra felfedezik. Népszabadság 1979. április 22. 13.

1980

A szocialista képzőművészet története. 2. átdolgozott és bővített kiadás. Bp., 1980. 355, 24 t; Harmincöt év, harmincöt művész. Szerk. Aradi Nóra. Bp., 1980. 363; Schöpfung und Geschichtlichkeit. In. Atti 9. Medjunarodnoj kongresa za estetiku. Vol. 1. Beograd, 1980. 19–22; Les tableaux de Daumier et l’art universel. Acta Historiae Artium 1980/1–2. 93–123; Művészet és történelem. A képzőművészet periodizációja 1945 után. Jelenkor 1980/7–8. 694–700; Embléma és képzelet. Mai politikai plakátjainkról. Jelenkor 1980/12. 1093–1097; A Hegyibeszéd től Dózsáig. Száz éve született Pór Bertalan. Magyar Hírlap 1980. november 2. 8; A Szocialista Képzőművészek Csoportja és az egyetemes művészet. Művészet 1980/3. 3–6; Picasso – hagyaték a Grand Palaisban. Művészet 1980/4. 34–35.

## 1981

Kondor György. Bp., 1981. 25 44 t. (A művészet kiskönyvtára) A magyarországi művészet története. Főszerk. Aradi Nóra. Bp., 1981; „Szabadság és a Nép”. A Szocialista Képzőművészek Csoportjának dokumentumai. A bevezető tanulmányt írta és a kötetet szerkesztette Aradi Nóra. Bp., 1981. (Bevezető tanulmány: 9–39.); A textil mind alibi. Jelenkor 1981/7–8. 733–736; A kispasztikáról. V. Nemzetközi Kispasztikai kiállítás 1981. Jelenkor 1981/10. 932–935; A magvető. Medgyessy Ferenc centenáriuma. Kritika 1981/1. 23.; A magyar művészet története 1945 után. Vitaindító. Művészet 1981/3. 4–18; Svédországi útijegyzetek. Művészet 1981/4. 44–47; Vita félidőben. Vita-záró. Művészet 1981/11. 4–7; Corneliu Baba a Magyar Nemzeti Galériában. Művészet 1981/11. 40–45; Az ítélt krónikás. Constantin Meunier születésének évfordulójára. Népszabadság 1981. április 12. 13; Isztorija obraza cseloveke trude v izobrazityelnom iszkusztvo; Szovjetszkoje Hudozsnyik 1980–82. Moszkva, 1981. 224–251.

## 1982

Makrisz Zizi. Bp., 1982. 48 (Corvina műterem) *Görögül*: Athén, 1982; Magyarország történeti kronológiája 4. 1944–1970. Bp., 1982. Ars Hungarica 1982/2. 302–305. (Recenzió); A közép- és kelet-európai képzőművészet összehasonlító kutatásának néhány kérdése. Helikon 1982/4. 551–560; Művészet vagy politika? Kritika 1982/2. 9–10; Saint-Denis új múzeuma. Művészet 1982/3. 43–45; SO-KY. Kemény Éva és Sós László politikai plakátjairól. Művészet 1982/8. 9–13; Tér tanulmányok. Művészet 1982/11. 54–55.

## 1983

Mednyánszky. Bp., 1983. 13, 80 t; A művészet története Magyarországon a honfoglalástól napjainkig. Szerk. Aradi Nóra. Bp., 1983. 577. A két világháború között. 1945 után c. fejezetek szerzője. 432–522; The 1919 May Day Celebrations in Budapest. Interpress Grafik 1983/4. 38–46.; Népművészet és mai környezet. Egy nemzetközi vita tanulságai. Művészet 1983/3. 1–2; Az NDK. IX. országos kiállítása Drezdában. Művészet 1983/6. 50–53; Minya Mária. Művészet 1983/7. 12–15; A kecskeméti Széchenyi szobor. Művészet 1983/10. 29–31; A mai művészet – könyvekben. Művészet 1983/12. 2–5; Krónikás és ítélkező. H. Daumier születésének évfordulójára. Népszabadság 1983. február 26. 16; „Jó napot, Manet úr”. Párizsi jegyzetek. Népszabadság 1983. július 27. 7.

## 1984

So-Ky. Bp. 1984. 31, 32 t.

(A tételek leírását készítette  
Bardoly István)

## A KATONASZENTEK IKONOGRÁFIÁJÁNAK NÉHÁNY SAJÁTOS SÁGA ÉS SZEREPE A KÖZÉPKORI MAGYAR MŰVÉSZETBEN

„Művészettörténeti kutatásunk bizánci emlékeinkkel kapcsolatban nagyon szkeptikus álláspontot foglal el...” – írta Mesterházy Károly Entz Géza egy 1967-ben megjelent tanulmányára hivatkozva.<sup>1</sup>

Sajnos az elmúlt 17 év sem hozott olyan hatásos ellenérveket, amelyek miatt alapvetően revideálni kellene ezt a koncepciót. A kérdéshez érdemben hozzászólni csak tényleges tárgyi dokumentáció birtokában lehet. Mert, miközben megindult a hagyományos, egyoldalú Bizánc-szemlélet feloldódása – s nem egy probléma ma árnyaltabban bontakozik ki az analízisek során – a szakértők szembetalálták magukat a minimális emlékanyag és a történeti forrásokból rekonstruálható bőséges információk ellentmondásával.

Az utóbbi néhány évben megszorodtak azok a hipotézisek, kombinációk, amelyek részben patrocínium-kutatási aspektusból, másrészt ikonográfiai szempontból (világosan egyiket sem szétválasztva) számos félreértést okoztak. Az egyoldalúan sarkított, kizárólag bizánci, ill. ortodox előképekre alapozott munkák szerint a magyarországi emlékanyagban felbukkanó Szent György-, Demeter- és a 13. századtól egyre gyakoribb Szent László-ikonográfia nem választható el ezektől a gyökerektől. Jelen dolgozat egy készülő nagyobb Szent László-ikonográfiai disszertációhoz kíván előtanulmány lenni. Célja ezeknek az alapvetően tévesen értelmezett, emlékanyaggal nem igazolható fejtegetések felülvizsgálata ikonográfiai szempontból.

Az ősi típusként feltételezett katonaszentek kultuszának, képzőművészeti tematikájának nyomon követése interdiszciplináris feladat. A szűkre szabott terjedelem nem teszi lehetővé még a fontosabb segédtudományok akár érintőleges alkalmazását sem, megelégszik a rá vonatkozó legújabb bibliográfia összefoglalásával és elsősorban az ábrázolások interpretálására koncentrál.

Az ikonológiai kutatásban Fritz Saxl volt az első, aki alkalmazta az archetípusok továbbélésének, minőségi fejlődésének gondolatát.<sup>2</sup> Mivel az 5–6. században kibontakozó katonaszent tisztelet antik reminiscenciákra vezethető vissza, módszerét elfogadhatjuk kiindulópontul. Anélkül, hogy messzire mennénk a nyomozásban, leszögezhetjük, hogy a tradicionális séma (i. e. IV–III. századi ellenség felett diadalmaskodó görög hőroszabrázolás)<sup>3</sup> először alapot szolgáltat a római császárok „virtus augusti”, majd „adventus augusti” ikonográfiájához.<sup>4</sup> Ez azután ösztönzőleg hatott a kora keresztény



katonamártír kultuszra, ahol világias, antik képi megfogalmazás érvényesült. A pogány értelmiségből kinövő keresztény papság megértést tanúsított az ősi toposzok iránt. Bár az I. nikeai zsinat 12. kánonja a krisztusi hitet és a katonai szolgálatot még összeegyeztethetetlennek tartotta, a politikai viszonyok hamarosan megmutatták ennek szükségességét.<sup>5</sup>

Az egyes vértanúk pszichomakhikus legendái<sup>6</sup> alkalmasnak látszottak bizonyos irányzatok legalizálására, katonai törekvések propagandájára. A Jelenések Könyvének víziói, Pál apostol leveleinek egy része is kiválónak bizonyult a kibontakozó új eszmény alátámasztására.<sup>7</sup> Johannész Khrüszosztomosznak az egyház győzhetetlenségéről tartott beszéde (403), vagy számos vértanút ünneplő szónoklata sem véletlenszerű.

Ilyen körülmények között előbb az eretnekmozgalmakkal terhelt kisázsiai, kopt művészetben, majd az ottani kisugárzás révén Bizáncban is rohamosan nő a vallásos harciasság gondolata, illetve művészi lecsapódása.<sup>8</sup> A ravennai Capelle dell'archivescovo mozaikján Krisztus, mint Rex Gloríae jelenik meg, aki a római hadvezérek öltözkékét viseli.<sup>9</sup> És most már a keresztény hit harcosaivá vált katonamártírok hol álló, hol lovas alakja – részben – ugyancsak triumfális sémákat vesz át.<sup>10</sup> Az evolúciós folyamatot a bizánci uralkodók ikonográfiája zárja, amely – immár a keresztény ideológia képformálása szerint – megtartotta az imperiális szimbolika korábbi rekvizitumait, insigniumait.<sup>11</sup>

Csakhamar az egyes szent életű és különösen nagy császárokról is keletkeztek a katonaszentekhez hasonló legendák, akikben a nép „Bizánc sérthetetlenségének zálogait” látta.<sup>12</sup>

Az új típus megformálásában tehát a sztereotip görög hagyományoknak és az aktuális politikai eszményképnek egyaránt szerep jutott. Ennek az átértékelési folyamatnak megindulása és befejeződése az ide vonatkozó írásos hagyaték ilyen irányú teljes feldolgozása és a tárgyi emlékekkel való egybevetése híján sajnos ma még nem egyértelműen tisztázott, csak nagy vonalakban vázolható, ezért nem is tekinthető befejezettnek.

A Bizáncban gyorsan meghonosodott és a császári reprezentáció eszközévé vált katonaszent kultusz elsősorban legendáik közvetítésével terjedt el. Hivatalos tiszteletük a hagiographián alapult, amely egyre jobban elhatárolta magát a keleti típus-kánonoktól.<sup>13</sup> Az ortodox művészet ikonográfiai kézikönyve – a 16. században írásban is rögzített Athoszi festőkönyv – inkább a birodalom határait védő megalomártyr alakját látta bennük, akiknek a liturgia szerint a templom narthexében a helyük.<sup>14</sup>

Tisztában lévén a most következő – bár erősen szelektált – felsorolásnál bizonyos korábbi munkák eredményeinek elkerülhetetlen átfedéseivel, az ismétléseket igyekszünk minimálisra csökkenteni.<sup>15</sup>

## GYÖRGY

Bár a hivatalos egyházpolitika többször, így a 692-es trullói zsinaton apokrifnek minősítette legendáját, a legközismertebb katonaszent.<sup>16</sup> Neve felbukkan egy császári szertartásokról szóló műben, és az udvari körmeneteken ott hordozták az ő zászlaját is.<sup>17</sup> Népszerűsége ellenére – talán nehezen körvonalazható történeti hitelessége miatt –

ikonográfiájának nem alakultak ki olyan egyértelmű toposzai, amint az várható lenne. A mindig konkrét, háborús eseményekhez köthető 9–10. századra visszavezethető irodalmi szövegekben lovon ülő harcosként szerepel.<sup>18</sup> A *ἑρμηνεία* csak mint vértanút írja le.<sup>19</sup> Még a Komnénoszok, Palailogoszok alatt is ez marad a szinte kizárólagosan elfogadott ábrázolás. Kezdetben a többi vértanú között fehér ruhában, pálmággal vagy koszorúval kezében, tehát egyéni megkülönböztető jegyek nélkül (Sta Maria in Trastevere mozaikja). A megváltozott didaktikai programok, liturgiai változások hatására fokozatosan elkülönítve, katonai attribútumokkal felruházva, magányosan vagy más katonaszent társaságában. A Sinai Szent Katalin-kolostor 6. századi ikonján Szent Teodor mellett áll a Theotokosz védelmében vértanúként.<sup>20</sup>

A 10. századi Harbaville Triptichon jobb oldali szárnyán szereplő figurája Demeter kísérője, míg a bal oldali táblán az ugyancsak katonaszent Eucheita-i és a dux Teodor látható, gyalogosan római legionista öltözetben. Személy szerinti azonosításuk csak fejük melletti feliratok segítségével hajtható végre. Ugyanerre az időre datálható (988) az Ivory Triptichon elefántcsont reliefje is. Stílárisan és ikonográfiailag az előzővel mutat hasonlóságot. György itt Teodor párja, a másik reliefen Miklós és Niketas álló alakjának.

Fegyveres viseletben találjuk Györgyöt a Szaloniki Szent Demeter-templom mozaikján is, Nesztor és Demeter között. Új attribútumaként feltűnik a pajzs. A főként ötvöstárgyakon, pecséteken és pergamenlapokon gyakori büszképeken ugyancsak passzív harcosként vagy mártírként fordul elő.<sup>21</sup> Fiatalos vonásokkal felruházott e kétféle típusban hangsúlyozott képzőművészeti ábrázolásai nélkülözik az egyéni karakterjegyeket. A szintén passzív, bár lényegesen ritkább lovasképe sem emelkedik ki a többi katonaszent közül. *Személye mintegy a vallás és politika testet öltött eszményképe*. Bizánc területi zsugorodásával a korábbi annexiók érdekek szolgálatában álló György alakja is háttérbe szorul. Előtérbe kerül a lappangó mesei motívum: a sárkányölés legendája. Ebben az aktív szerepkörben kétféle módon szokás ábrázolni: sárkánnyal, de gyalog és lovon harc közben.<sup>22</sup> A korábbi tematika azonban továbbra is biztosította primátusát az új tendenciákkal szemben.<sup>23</sup>

## DEMETER

Neve összefonódott Thesszaloniké nevével, amelynek védelmében többször is részt vett. A *Miraculum Demetrii* szerint az ellenséggel már nem magányos hősként, hanem hadsereg élén harcol.<sup>24</sup> Ennek megfelelően legendájának ezt a mozzanatát a képzőművészet is gyakran feldolgozta.<sup>25</sup>

Álló alakja feltűnik magányosan vagy más katonaszentek (Nesztor, Teodor, Prokopius), leggyakrabban mégis György társaságában.<sup>26</sup>

A tradicionális vértanú-kánon előírása alapján ritkábban ábrázolják, annál sűrűbben fegyveres viseletben. Egész alakos álló figuráját láthatjuk a Marquis de Ganay-gyűjtemény (Párizs) szteatit ikonján, ahol a megszokott fegyverzet (lándzsa, kard) kiegészül nyíllal is. Kultuszának centrumában levő mozaikképén György és Nesztor a kísérője.<sup>27</sup>

Pénzeken, pecséteken vagy enkolpionokon (Dumbarton Oaks Coll. Washington)

mellképes alakban is szerepel. Lovas bemutatásánál ikonográfiája ismét a legendára támaszkodik: „...ragyogó fényű tűzszemű férfiú, aki fehér lovon ül fehér köpenyben<sup>28</sup> (Kreml, Fegyvertár–Moszkva: Szteatit ikon). Sajátosan egyéni attribútumai nincsenek.

## TEODOR

IV. századtól kibontakozó kultusza kezdetben a kopt, szír művészetben örvend nagy népszerűségnek.<sup>29</sup> György és Demeter mellett Teodor is azok közé a szentek közé tartozott, akiket a császári udvar harcok idején segítségül hívott. Konstantinápolyi impulzusok révén a birodalom nyugati érdekszférájában is (Ravenna, Róma) előfordulnak ábrázolásai. Már a legkorábbi képzőművészeti alkotásokon is kettősség figyelhető meg ikonográfiáját illetően. (Sinai hegyi Szent Katalin kolostor: vértanúként orans kézmozdulattal és lovon a sárkány ellen harcolva)<sup>30</sup> Az ismertetett szentektől lényegesen eltérő specifikumokat nem hordoz.<sup>31</sup>

E három legfontosabb katonaszent legendái tovább terjedtek a Bizánci birodalomban, és hamarosan újabb és újabb mártírok: Mercurius<sup>32</sup>, Sergius<sup>33</sup>, Gorgonius<sup>34</sup>, Nesztor<sup>35</sup>, Prokopius<sup>36</sup> ikonográfiája kapcsolódott hozzá. Legendájuk és ábrázolásuk azonos motívumra épül.

Nem áll módunkban a többi katonaszent, így a 40 szebasztei mártír<sup>37</sup>, a tízezer vértanú katona és más kisebb jelentőségű szent ikonográfiai sajátosságait nyomon követni. Már csak azért sem, mert tiszteletük vagy lokális (pl. Bizánc keleti részén Niketas), vagy csak az irodalom utal harci tevékenységükre (András, Sebestyén, Szűz Mária)<sup>38</sup>. Más lapra tartozik a határesetet jelentő Szent Mihály és Szent Pál ábrázolása is.<sup>39</sup> Vanak azután olyan katonaszentek, akiknek kultusza csak a 14. századtól támad fel az elfelejtettségéből (Ákos, Gereon, Flórián, Marseillei Viktor, Patroklos, Quirinus, Vince)<sup>40</sup>, és megint mások inkább a barokk tematika reprezentánsaivá válnak (Donát, Venánc). A keleti egyház hatósugarába eső területeken is felbukkannak korábban elhanyagolt szentek (Eudokimos).<sup>41</sup> Témánk szempontjából nem lényegesek, mert ikonográfiájuk végső soron ugyanaz. „Alakjuk, hol normális emberi forma, hol pedig természetfeletti nagyságú és égi fény sugárzik róluk. Minden esetben szép férfias arc és bátor tekintet jellemzi őket.”<sup>42</sup>

Katonai öltözetük a római hadsereg császárkorban megreformált viselete<sup>43</sup>:

- sisak (classis)
- páncél (lorica): vastag bőrből készült mellényféle, amely deréktól kezdve széles szalagokra nyúlva egészen a combig ér, s elöl vaslemezekkel van ellátva. A császárság alatt a lovasság viselete. Pikkelyes páncélt (lorica squamata) a tisztek hordtak, a domborművekkel díszített mellvért csak a hadvezéreket és a császárt illette (Plinius Secundus: Historia Naturalis 34, 18);
- lábvért (corea): kezdetben a lovasság, majd a centuriók fegyverzet-kiegészítője;
- pajzs (scutum): többféle alakban;
- kard (gladius): vállszíjon vagy derékvön, a 2. századtól kétélű (spatma);
- hajtódárda (hasta): ritkábban használt, 9,2 m hosszú.

Nesztor gladiátor viselete idővel egybeolvadt a többi katonaszent ruházatával. A tradicionális fegyverzet krisztianizálódva kiegészül a fehér színű palásttal és zászlóval, amelyen a keresztes hadjáratok óta a kereszt szimbóluma látható. Lovaik színe általában fehér. Már Livius is megemlékezik arról, hogy a hadseregben nagyobb becsben tartották a fehér méneket (Liv. Ab Urbe Condita 5,23). A fehér szín jelképes jelentését a Biblia is több alkalommal hangsúlyozza.<sup>44</sup>

Mivel nagy általánosságban sem ikonográfiájuk, sem legendájuk – amely a bizánci ökömené gondolatának kifejezője – önálló jegyeket nem mutat fel, C. Walter a sematikus „harcos-szent” kifejezést alkalmazta rájuk.<sup>45</sup>

Konstantinápoly mellett a latin keresztény irodalom is egyre többször feszegeti a keresztényi elhivatottság és a fegyveres szolgálat paradoxonját (Tertullianus<sup>46</sup>, Augustinus<sup>47</sup>, Benedek<sup>48</sup>). Az irodalmi alapok az ún. karoling renaissance, majd az Ottó-kori művészet tematikai programjaihoz nyújtottak segítséget. Ez a koncepció is helyet biztosított a rendszeres keleti kommunikáció révén elterjedt katonaszent ábrázolásoknak. A centralizáló törekvések eszményképének itt is éppen úgy megfeleltek, mint Bizáncban.

Számottevő ábrázolást a kisművészet tud felmutatni (Milánói aranyoltár rekonstrukciója<sup>49</sup>, Codex Aureus<sup>50</sup> stb.). Kivétel nélkül egész alakos, passzív figurák. A Superbia, a bűn jelképével azonosult lovastípusok kiszorultak.<sup>51</sup> A monumentális falfestészet emlékei közül a páviai S. Giovanni-templom kriptájában levő fragmentumok érdemelnek említést.<sup>52</sup> A korai egyértelmű bizánci impulzusok azonban fokozatosan kiszorulnak. A 12. századi freiburgi Augustinermuseum vázlatkönyvének két lovasszent alakja már azt a határvonalat jelzi, amikor a korábbi ikonográfiai séma fokozatosan átengedi helyét a kibontakozó új lovagi kritériumoknak.<sup>53</sup>

Az egyre inkább Balkánra koncentrálódó, majd az 1054-es konstantinápolyi zsinat után még jobban lokalizálódott keleti liturgia már csak a szomszédos szláv államalakulatokban tudta befolyását érvényesíteni. Mivel köztudottan a magyarság is először a bizánci kereszténységgel ismerkedett meg, érthető módon a művelődés- és művészettörténet-írás is előszeretettel vizsgálta ennek vetületét.<sup>54</sup>

Horváth Cyrill már 1928-ban annak a véleményének adott hangot, miszerint a Demeter-legenda bizonyos elemeiben hatással lehetett a Szent László-legenda irodalmi szövegére<sup>55</sup>. A sokáig lappangó hipotézist először Moravcsik Gyula és Sántha György elevenítette fel<sup>56</sup>, majd merőben átalakítva a 70-es évektől megjelent, túlnyomóan régészeti indíttatású munkákban bukkant fel ismét. Mesterházy Károly<sup>57</sup>, Magyar Kálmán<sup>58</sup>, Horváth Ferenc<sup>59</sup> az óvatos feltételezést továbbgondolva, fokozatosan az egész ország területére kiterjesztették vizsgálataikat, bevonva György, Teodor, Mór és más általunk nem érintett szenteket. Újabban felmerült a Borisz és Gleb analógia is.<sup>60</sup>

Fejtegetéseik lényegét a következőkben foglalhatjuk össze:

- a patrocíniumok statisztikailag is kimutatható nagy száma arra utal, hogy a görög rítusnak jelentős szerepe volt a kereszténység stabilizálásában;
- a patrocíniumok meghatározott központok köré csoportosulhattak, amelyek kiindulásul szolgáltak a „keleti szentek” tiszteletének terjesztésében;

- közülük Demeter és György jutott nagyobb népszerűsége, akiknek funkciója a határvidéken (Somogy, Csanád) az ellenség megfélemlítése és távol tartása,<sup>61</sup>
- a Palást és a Corona Graeca egyértelmű bizonyítéka a hivatalos, Bizánc felé irányuló kapcsolatoknak;
- a bizánci katonaszentek ikonográfiai előképül szolgáltak a Szent László-ábrázolásokhoz.

A felsorolt történeti adatok vizsgálata látszólag meggyőző módon dokumentálja azt, hogy a bizánci egyháznak komoly érdemei lehettek a kereszténység elterjesztésében, a magyarok megtérítésének korai periódusában. A „bizonyító” erejű felsorolásokat vizsgálva azonban meglepő az a tény, hogy a magyar keresztény terminológiában nincs egyetlen egy közvetlen kölcsönzésű bizánci eredetű jövevényszó sem. Óvatosságra int a patrocíniumok vizsgálata is. A nagyszámú keleti titulus közül csak elenyésző töredékről sikerült bebizonyítani, hogy ezek valóban korai ortodox hatásra vezethetők vissza (Oroszlános, Szerémvár, Veszprémvölgy).<sup>62</sup> Többségükről kimutatható, hogy 13–14., sőt 15. századi patrocíniumok. Megjelenésük egybeesik a Nyugat-Európán „végigsöpör” lovagkultusszal (Szent György-rend stb.).

Györffy György kutatásai szerint a hazai szent-tisztelet kezdeteiről tájékoztató Sanctorálék szintén nem igazolják a keleti szentek kultuszának jelentősebb átvételét. A többséget alkotó római réteghez igen erős bencés és frank–rajna-vidéki–lotharingiai réteg járult.<sup>63</sup>

A történelmi viszonyok behatóbb elemzése is a fenti kétségeket látszik alátámasztani. A 11. század politikai-dinasztikus viszonyaiban még komoly szerep jutott a bizánci tényezőknek,<sup>64</sup> amelyet néhány elszórt kolostoralapítás is követ. Ezek azonban nem járultak hozzá a keleti rítus mélyebb meghonosításához. A 12. századtól ezek az összeköttetések is fokozatosan redukálódtak. A bizánci uralkodók hódító, terjeszkedő politikája szembetalálta magát a magyar királyok expanziós célkitűzéseivel. Magyarország délnyugati és déli expanziója kezdettől fogva alapvetően sértette az Impérium balkáni érdekeit. Az utat éppen I. László nyitotta meg a dalmát városok megszerzésével, a magyar–horvát perszonálunió létrejöttével.<sup>65</sup>

A konsztantinápolyi neveltetésű III. Béla uralkodásának első fele kétségtelenül a legkézzelfoghatóbb diplomáciai, kulturális érintkezések időszaka.<sup>66</sup> A rövid intermezzo azonban megszakadt I.(Komnénosz) Manuel halálával. 1181-ben Béla már sereget küld Dalmácia visszahódítására...

1204-ben Imre javaslatot tesz III. Ince pápának, hogy a görög szertartású monostorok külön püspökség alá kerüljenek, vagy latin szertartású prépostok, apátok álljanak az említett egyházak élén.<sup>67</sup>

1221-ben III. Honorius pápa elrendeli, hogy a Visegrád melletti görög rítusú szerzetesek helyére latin szertartásúak kerüljenek.<sup>68</sup>

A még meglevő keleti egyházak fokozatosan elsorvadnak. Mielőtt bárki az önkényesen kiragadott példák vádjával illetve, lássuk az említett munkák további kérdőjeleit:

1. – Meddig tekinthető Somogy és Csanád határvidéknek? A 11. században már semmi esetre sem, így nincs értelme a további indokolásnak sem, már tudniillik a védő funkciónak.

2. – Ha elfogadjuk a „határvidék” megjelölést, megmagyarázhatatlan, hogy miért éppen a Bizáncból „importált” katonaszentek őrizték a déli területeket ellenük.



3. — Az érintett területeken előkerült régészeti anyag inkább a rendszeres kereskedelmi kapcsolatokra utal, mint egyházi befolyásra.

4. — Az okleveles adatokkal is igazolható katonaszent tisztelet meglétét viszont itt őrzött ereklyéjük is indokolhatta. Ez magyarázhatja, hogy Vince alakja ott látható a veszprémi pluviálén. György és a Tízezer Vértanú ereklyéiről is tudomásunk van.<sup>69</sup>

5. — Nem különült el az import és a helyi készítmények viszonya (*Corona graeca*, palást stb.).

6. — Szinte bizonyosra vehetjük, hogy Szent István korában közvetlen bizánci hatásokkal nem számolhatunk. A vele összefüggésbe hozott emlékek vagy ereklyetiszteletre mennek vissza, vagy preconcepciózus következtetések eredménye. Arról viszont adataink vannak, hogy a katonaszentek közül István Szent Mártont állította előtérbe, zászlajaira is az ő képét festette. Márton pedig köztudomásúan a nyugati egyházban örvendő népszerűségnek.<sup>70</sup>

7. — Nem egészen világos pl. György esetében, hogy miért szerepel a bizonyítékok között a nyugati művészetben általánossá vált sárkányölő típusa (Magyar Kálmán), holott ez éppen ellenkezőjét bizonyítaná.

8. — Demeter, annak ellenére, hogy a „magyar föld” (Bálint II. 399.) szülötte nem vált széles körben ismertté. Az sem hat eléggé meggyőzően, hogy az *Acta Sanctorum Hungariae* 1744-es nagyszombati kiadása szerint Magyarország patrónusa (V. Kovács 33.). A késői hivatkozás végképp érthetetlen.

9. — Sajnos a korai képzőművészeti ábrázolások nem maradtak fenn. Így — bár a közvetlen bizánci hatás elvi lehetőségét nem vethetjük el — a helyi művészetben való lecsapódását — az emléktanyában mutatkozó nagyarányú pusztulás miatt — rendkívül nehéz felmérni.<sup>71</sup>

A vitatott datálású feldebrői freskók — ahol a boltmezőben három katonaszent alakjával is találkozunk — lombardiai bizáncias hatásokról árulkodnak, de felmerült egy esetleges bajor-salsburgi közvetítés gondolata is.<sup>72</sup>

A 13. századi jáki Szent György-falkép már nem a merev bizánci hagyományokat, hanem éppenséggel a kezdődő nyugati átértékelést igazolja, ahol alakja mint a 14 segítőszent egyike szerepel. Az ugyancsak 13. századi süvetei Szent György megfestését itt őrzött egyik ereklyéje indokolhatta.<sup>73</sup> Lehetséges, hogy Teodor és Demeter is így került az ikonográfiai programba.

„Ha létezett is...keleti forrásból táplálkozó monumentális falfestészet Magyarországon, bizonyosra vehetjük, hogy import jellegű és elszigetelt lehetett, helyi folytatás nélkül.”<sup>74</sup>

A stílári igazodásnak még nem egyértelmű kritériuma a tematikai változás. A felsorolt néhány példa nem a szerzők által lokalizált területen, hanem az ország északi és nyugati vidékén található.

## A SZENT LÁSZLÓ-ÁBRÁZOLÁSOK ÉS A KATONASZENT-IKONOGRÁFIA ÖSSZEFÜGGÉSE

Az írott források elemzésénél nem vonhatjuk kétségbe, hogy egyes motívumok — a sírjából felkelő, városát megvédelmező hős alakja stb. — közrejátszhattak a László-iroda-

lom szövegvariánsainál (Dubnici Krónika). Az evidens párhuzam azonban nem kapott helyet a középkori művészet tematikai programjában.<sup>75</sup>

Másfelől a krónikák és a László-legenda ábrázolásai nem alkotnak olyan szoros tartalmi-átfedő egységet, mint a görög hagiográfia és képzőművészet pl. Demeter esetében. Szent György tetteiről sem ismerünk a László-legendához hasonló képszalagot. Nem jöhet számításba a Digenisz Akritas analógia sem. A jelenetek „kevésbé a történeti jelleget, mint inkább a psychomachikus vonást voltak hivatva erősíteni ... minden történeti hivatkozása ellenére sem tekinthető történelmi festményciklusnak”.<sup>76</sup> Sőt: „a legenda talán egy soha nem játszódtott történetet örökít meg”.<sup>77</sup>

Úgy látszik végleg le kell mondanunk a már Péter András disszertációjában<sup>78</sup> is fészegetett források és képi megformálás ellentmondásának meg-megújuló megoldási kísérletéről. A Borisz és Gleb szüzséről csak annyit, hogy potenciális érvekkel nem áll módunkban a kérdést eldönteni, lezárásához még túl sok a bizonytalanság.<sup>79</sup>

László legkorábbi ábrázolásai szinte kivétel nélkül megsemmisültek.

A III. Béla-féle elevatio után (1192) készült síremlékéről csak semmitmondó – a szakirodalomban unalomig ismételt adatok tájékoztatnak.<sup>80</sup> Éppen e korszak művészettörténeti emlékei között mutatkozik a legnagyobb hiány, holott legpregnansabban talán itt lehetne megragadni az esetleges bizánci vonásokat. A váradi káptalan 1291-es viaszpecsétje az első olyan dokumentum, ahol attribútuma a bárd. László egyébként a kor nyugat-európai uralkodóinak tradicionális öltözetét viseli, csak a jogar cserélődött fel.<sup>81</sup>

A berni Historisches Museum 1295-re datált III. Endre diptichonon László ismét hagyományos ruházatban szerepel. Bal kezében jogart (!) tart, jobbát kifelé fordított tenyérrel melléhez emeli. Fején díszes nyitott korona. A 14. századig nem a harcostípus válik dominánssá, a mind jobban kultivált, ám a megszokott jelvényekkel felruházott uralkodó ikonográfiájával van dolgunk.

A Nagy Lajos nevével fémjelzett politika és az udvari élet légköre nem kerülte el László személyét sem, aki egyre inkább – legendái révén – az ideális lovag, majd az athleta patriae megformálójává vált. A kezdetben az udvar környezetében megörökített új ikonográfiai típusához az előképet nem a keleti katonaszentek, hanem a nyugati típusok adták. (Képes Krónika f. 47<sup>a</sup> stb.) István és Imre mellett László merőben világi tendenciák (patriotizmus, idoneitás) hordozója lett. Gyakori együttes szereplésük is ezzel magyarázható. Legendája ekkor terjed el, amit szép számmal megmaradt falképciklusa is igazol.

Ha a Bizánccal való kapcsolatok számba jöhetnek, akkor csak a stiláris, kompozíciós megoldásokban kereshetők (Gelence-Ghelinta, Kakaslomnic-Vel'ká Lomnica, Maksa-Mosca, Óraljaboldogfalva-S. Măria Orlea), ez önmagában még nem bizonyít semmiféle tematikai átvételt.

A török előrenyomulás elől északra húzódtott keleti keresztények erdélyi települései szomszédosak voltak azokkal a területekkel, ahonnan László-ábrázolásokat ismerünk. Logikusan tehát itt kellene keresnünk valamiféle konkrét kapcsolatot az ortodox liturgiával.<sup>82</sup> Márpedig Csíkszentmihály (Mihăileni), Bögöz (Mugeni), Homoródszentmárton (Martinus), Sepsibesenyő (Padureni), Sepsikilyén (Chiliani), Székelyderzs (Dîrjiu) freskóin nem találkozunk ezekkel a hatásokkal. Lászlót egyetlenegyszer sem festik meg katonaszentként, sőt esetleges megjelenítésük igénye fel sem vetődik. Demeter

alakja csak az udvarhelyi Szentdemeter (Dumitrești) templomában tűnik fel. György esetében a már tárgyalt lovagséma kerül előtérbe (Almakerék-Malincrav). Mindössze három helyen valószínűsíthető a László–katonaszent párhuzam: Kristyor (Criscior), Biharremete (Remetea) és Ribice (Ribita) freskói azonban már eleve a görögkeleti előírásokra támaszkodtak.<sup>83</sup>

A közös attribútumok hiányoznak. Fegyveres ikonográfiája az I. Lászlóval szinte egyidőben kanonizált királyok (IX. Lajos, Vencel, III. Leopold) ábrázolási típusaiba illeszkedik. A képi megformálás „hasznos módon megy végbe a szomszédos országokban is, az állandó attribútumok fenntartása mellett e szentek mindig a kor divatos öltözködést öltik magukra...”<sup>84</sup> Mint a „Sancti Hungariae reges” egyik képviselője, az ideális uralkodót demonstrálja.<sup>85</sup>

Bonfininél Szent László „kese” lováról valóságos dicshimnusz olvasható.<sup>86</sup> Legendáin is megkülönböztetett szerep jut neki. Önálló lovas képzőművészeti ábrázolása viszont csak elvétve a szobrászatban és az ötvösségben mutat néhány példát.<sup>87</sup>

A 14. századtól kikristályosodott sajátos jelvényévé a kettőskeresztes pajzs és a bárd válik.<sup>88</sup> Egyedül a Györggyel való párhuzam a reális faktor. Ezt az összefüggést is át kell értékelnünk. Nem a passzív mártír előkép, hanem a sárkányölő harcos ikonográfiája szolgál instrukciókkal.<sup>89</sup> Megkockáztatjuk azt a hipotézist is, hogy néhány esetben éppen a László-attribútumok (kettőskeresztes pajzs) kaptak helyet a Szent György-típusok között (Szentsimon). Ez pedig talán azt igazolná, hogy György is nemzeti szentünké vált. Dávid László fogalmazta meg először, hogy „úgy tűnik, ahol egyiket megfestették, ott a másik nem szerepel”.<sup>90</sup> Pontosabban szólva Almakerék, Cserény (Čerin), Cserkút, Ócsa, Rimabánya (Rimavská Bana), Velemér, Vizsoly példája mintha azt mutatná, hogy a passzív királyszenteket az aktív György kompenzálja.

Tanulmányunk végére érkezünk. Összefoglalva az eddigieket ki kell zárunk annak a lehetőségét, hogy a katonaszentek ikonográfiájának bármilyen köze lenne a Szent László-ábrázolásokhoz, vagy akár önálló kultuszuk kontinuitásához. Kérdés, hogy a 4-5. században kialakult toposz milyen szerephez juthat a 13-14. században, egy egészen más talajról született tematikai rendszerben. Még a László-ikonográfián belül is néhány évtizednyi eltolódás már önálló új értékelést eredményez. Mivel sem tárgyi anyaggal, sem forrásokkal nem sikerült igazolni az érintett munkák hipotéziseit, továbbra is a Mesterházy Károly által említett szkepticizmusnak vagyunk kénytelenek hangot adni.

## JEGYZETEK

1. MESTERHÁZY K.: Adatok a bizánci kereszténység elterjedéséhez az Árpád-kori Magyarországon. Debreceni Déri Múzeum Évkönyve. L. 1968. Debrecen, 1970. 175.

ENTZ G.: A középkori Magyarország falfestészetének bizánci kapcsolatairól. Művészettörténeti Értesítő XVI. évf. 1967. 241–250.

2. PANOFISKY, E.–SAXL, F.: Classical Mythology in Mediaeval Arts. Metropolitan Museum Studies IV. 1933. 228–280. Ezenkívül: WEITZMANN, K.: Greek Mythology in Byzantine Art. Princeton, 1951; EISLER, C.: The Athlete of Virtue. The Iconography of Asceticism. De Artibus Opuscula XL. New York, 1961. 82–98.

3. GENNEP, A. v.: La Formation des Légendes. Paris, 1910. 121–131. (Chap. III. Légendes relatives aux héros civilisateurs et aux saints.)

4. MAUMONT ROCUES, H. v.: *Antike Reiterstandbilder*. Berlin, 1958. Többek között: I. Constans, II. Severus stb. ezüst érmek, Marcus Aurelius bronz szobra...
5. TÖRÖK L.: Adatok a VI–VII. századi kopt kőfaragó művészet ikonográfiájához. *Antik Tanulmányok* XVI. k. 2. sz. 1969. 178.
6. DELEHAYE, H.: *Les passions des Martyrs et les genres littéraires*. Brüssel, 1921; GRABAR, A.: *Martyrium*. I–II. Paris, 1946. I. 63–67, 152, 157.
7. Jel. 19:11–16.

II. Tim. 2:2–3

Eph. 6–11

Az új program lényegében az Antikrisztus elleni harc megfogalmazása, amely később az ökumenikus zsinati vitákban is éles teológiai problémákat vetett fel. Alakját igen gyakran sárkány szimbolizálja. Így válik érthetővé Szent Mihály, Margit, néhány esetben Krisztus (Psal.90:13) és Mária (Immaculata) attributumaként; de György, Teodor, Mercurius és Gereon ellenfeleként is feltűnik. HIPOLÜTOS: *Demonstratio de Christo et Antichristo*. J. P. MIGNE: *Patrologiae cursus completus. Series Latina*. Paris, 1844–45. 10,725–88 (továbbiakban PL); QUACQUARELLI, A.: *Il leone e il drago nella simbolica dell'età patristica*. Bari, 1975. *passim spec. cap. IV. 112*; LIPPINCOTT, L. W.: *The Unnatural History of Dragos*. Philadelphia Museum of Art. Vol.77/334.3–24; EMMERSON, R. K.: *Antichrist in the Middle Ages*. Manchester, 1981. 21–33, 108–145, 187–203; BLANKENBURG, W. v.: *Heilige und dämonische Tiere. Die Symbolsprache der deutschen Ornamentik im frühen Mittelalter* 1943. h. n.

A sárkány elleni küzdelem azonban nemcsak ebből az aspektusból értelmezhető, az uralkodói reprezentáció egyik válfajának is felfogható (vadászat ikonográfia: pl. szasszanida ezüstsálak stb.). 8. STOCKMEIER, P.: *Theologie und Kult des Kreuzes bei Johannes Chrysostomus. Ein Beitrag zum Verständnis des Kreutzes im IV. Jh. Trieren Theologische Studien* 18. Trier, 1966. A monofizita kopt kereszténység a Khalkedoni zsinat után elszakadt a görög egyháztól... GRIELMEIER, G. H.: BACHT, H.: *Das Konzil von Chalhedon. Geschichte und Gegenwart*. Würzburg, 1955. 51–54; MÜLLER, D. C. G.: *Die koptische Kirche zwischen Chalhedon und dem Arabereinmensch. Zeitschrift für Kirchengeschichte* 75/1964. 271–308.

Egyéb teológiai vonatkozásokról: WINKELMANN, F.: *Die östlichen Kirchen in der Epoche der christologischen Auseinandersetzungen (5. bis 7. Jh.)*. Berlin, 1980. (*Kirchengeschichte in Einzeldarstellungen* I/6.) A folklorisztikussá vált kopt művészetben, speciálisan helyi, később elszigetelődött katonaszent-kultusszal is számolnunk kell (Menas, Plotemaios, Sisinnius).

A kopt művészet hatásáról: STRZYGOWSKY, J.: *Koptische Kunst. Catalogue Général des Antiquités Egyptiennes du Musée du Caire. Vol.XII.Vienne 1904. Uő: Der Koptische Reiterheilige. Asiens bildende Kunst. Augsburg, 1930. Török i. m.: németül TÖRÖK, L.: *Zur Ikonographie der koptischen Kunst im 6. bis 7. Jahrhundert*. Wiss. Zeitschrift der Humboldt-Univ. Berlin, Ges. Sprachw. R. XX. 1971/3. S. 295–306. Abb; LEROY, J.: *Les manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés (a téma szempontjából érdekesekek: 188–193)*. Paris Librairie Orientaliste Paul Geuthner 1974. irodalommal. EFFENBERGER, A.: *Koptische Kunst*. Leipzig, 1976.*

Az etióp impulzusokról: GERSTER, G.: *L'art Ethiopien. Zodiaque* 1968. h.n; LECLANT, J.: *L'art chrétien d'Éthiopie*. Recklinghausen 1970; HEYER, F.: *Die Kirche Aethiopiens*. Berlin 1971. (különösen a II. fejezet)

9. DEICKMANN, F.W.: *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*. Wiesbaden, 1958. 93; SAUSER, E.: *Frühchristliche Kunst Sinnbild und Glaubensaussage Innsbruck–Wien–München*, 1966. 402–465; PETERSON, E.: *Christus als Imperator. Theologische Traktate*. München, 1951; BESKOW, B.: *Rex Glorae. The Kingship of Christ in the Early Church*. Uppsala, 1962; VERDIER, P.: *The Twelfth-century chise of St.Ode from Amay. Wallraf-Richartz Jahrbuch* XLII. Köln, 1981, 33, 58, 63–68.

10. A szakirodalmi terminológia nem egyértelmű. A két fogalom gyakran egymás szinonímáiként szerepel. Az ókeresztény, kora bizánci művészet katonaszenten a római legiókban szolgált katonát (illetve Nesztor esetében gladiátort) értett, aki élete folytán – gyakran egy önkívületi állapot után – megtér, majd vértanúhalált szenved. A katonaszent fogalmát később kiszorította a harcos-szent elnevezés (I. 45. jegyzet), amely azonban nem minden esetben fedi az eredeti hivatást (pl. id. Jakab apostol). VERSNEL, H. S.: *Triumpus. An Inquiry into the Origin. Development and Mean-*

ing of the Roman Triumph. Leiden 1970. A keleti területeken a kezdeti álló, passzív típus (pl. Bawit kolostor 6. századi Szent György-freskója) háttérbe szorul. Számos szentet, így a 40 szabaztei mártírt, a tízezer vértanú katonát törölték is a hivatalos liturgiából (lásd: SIMON, J.: *Le culte des Quarante Martyrs dans l'Égypte Chrétienne*. Orientalia 1934.), csak a lovas aktív forma, az ellenséggel küzdő harcos vált dominánssá.

11. GRABAR, A.: *L'empereur dans l'art byzantin*. Paris, 1936. Ezt az ikonográfiát követi a Barberini diptichon reliefsje, II. Constantinus a leningrádi Ermitage ezüst táján, az 1065 körül készült, a bambergi székesegyházban őrzött kárpit imperátor alakja, valamint II. Bazileosz császár a párizsi National Bibliothek pergamenjén (vö. 7. jegyzet).

12. A bizánci császárok katonaszent-legendáiról: SÁNTHA Gy.: A harcos szentek bizánci legendái. Bp., 1943. 53. (pl. VI. Konstantin 780–797. és Nikephoros Phokas 963–969. legendái).

13. DELEHAYE, H.: *Les gréques des saint militaires*. Paris, 1909. 45.

14. Ἐνυμφεῖα τῶν ἐκ τῶν ἁγίων λόγων német fordítása: SCHÄFER, G.: *Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos*. Trier, 1855. Újabb kiadása: Ermeneia THC Ζωγραφικῆς. *Malerbuch des Malermönchs Dionysios vom Berge Athos*. Slavisches Institut München é. n. (A továbbiakban ezt a fordítást használjuk, rövidítése: Mlb. Athos.)

Az egyes alakok elrendezésénél bonyolult hierarchia érvényesült, amelynek csúcsa a kupolát díszítő félalakos Pantokrátor ábrázolás volt. A katonaszentek elhelyezésének kánonjáról: Mlb. Athos 439. §

15. Lásd pl.: Sántha i.m., V. KOVÁCS S.: A László ének keleti forrásai. *Irodalomtörténeti Közlemények*, LXXXVII. évf. 1983/1–3. 32–40.

16. Történeti személyisége körül a múlt század második felében élénk tudományos vita indult meg, amely átnyúlt a 20. századra is. Miután személyének hitelességét a nyugati egyháznak nem sikerült igazolnia, napjainkban az illetékes pápai kongregáció törölte a szentek sorából. A VI. Pál által megreformált, 1968. III. 1-ével életbe lépett *Calendárium Romanum* nevét már nem közli. A görögkeleti egyház történetisége mellett tör lándzsát. Származási helye legvalószínűbben Kappadócía. Diokletianus alatt katona. Sántha i.m. 41.

17. Georg. Kodinos, ed. Bonn. 48. MIGNE, J.P.: *Patrologiae cursus completus. Series Graeca*. Paris, 1857–66. CLVII. 66. (továbbiakban PG).

18. Harcosként mivoltára utaló legrészletesebb legendák: *Miracula S. Georgii*. Lipsiae 1913. (számos csoda leírásával...) Nikephoros Gregoras, ed. Bonn. I. 303–305.

19. Mlb. Athos 429. §

20. 68,5x 48 cm

A sinai ikonokról: WEITZMANN, K.: *Studies in the Arts Sinai*. Princeton University Press 1982. (irodalommal)

21. II. Bazileosz császárt ábrázoló pergamenlapon az álló alakot hat katonaszent négyzetes és kör alakú mellképfigurája kíséri (lásd: 11. jegyzet).

22. A sárkánnyal való viaskodás határozott teológiai tartalmat hordozott (lásd: 7. jegyzet). A selymai királylány megmentésének története csak elvétve fordul elő, inkább egyes helyi iskolák tematikájává vált. (*Makedónia*: Kasztorai Szent Orvosok temploma 12. sz.) Legritkább ciklikus előadása: Mark-Weiner, T.: *Narrative cycles of the life of St. George in Byzantine art* (Vol. I. and II. Ph.D. diss. New York University, 1977).

23. Az igen gazdag Szent György-ikonográfiával foglalkozó szakirodalom nagy része pragmatikus szemléletű, s a nyugati művészetben a Legenda Aurea nyomán elterjedt sárkányölő lovag figurájával foglalkozik, ennek előképeit kutatja. A bibliográfiái áttekintés néhány újabb probléma kritikus továbbgondolásáról nyújt áttekintést: RICE, TALBOT D.: *The Accompanied Saint George*. Actes du VI<sup>e</sup> congrès international d'études byzantines. II. Paris, 1951. 383–387; HADDAD, H. S.: „Georgic” Cults and Saints of the Levant. *Numen* XVI. 1969. 21–39; DÁVID K.: Adatok Szent György ikonográfiájához. *Művészettörténeti Értesítő*, XXII. évf. 1973. 40–43; BRAUNFELS, S. E.: Sankt Georg. *Legende Verhugung Symbol*. München, 1976; PETITOT-COCARDA, J.: *Saint Georges Remarques sur l'espèce pictural*. *Méditations, Topologique du Carré Sémiotique in Études Littéraires*, Laval Dol. 1977; TROIEKOUROFF, M. V.: *Saint Georges distribuant ses biens aux pauvres* (Étude iconographique) *Cahiers Archeologiques* XXVIII. 1979. 95–103; CARLOS, M.—COUTO, S. C.: O Traço chonico. Sob o mito de S. Jorge Texto (Figuras „Double cusp isomorfismos”) Co-



- loquoio Artes 1981. 491; SCHOLZ, B.E.: Die paarweise-symmetrische Darstellung des hl. Georg und des hl. Theodor Stratelates zu Pferde in der Kunst von Byzanz und Georgien von 10–13. Jh. Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 1982. 32. Akten No III/ 5. XVI. Internat. Byzantinisch-kongr. Wien, Oktober 1981. 223–243. Abb; CORMACK, R.–MITRALORIAS, S.: A Crusader painting of St. George: 'maniera Greca' or 'lingua franca'? Burlington Magazine. CXXVI. Number 972. 1984/III. 132–141.
24. LEMERLE, P.: Miracula S. Demetrii. Byzantinische Zeitschrift XLVI. 1953. 349–361.
25. WALTER, C.: St. Demetrius: The Myroblytos of Thessalonika. (Eastern Churches Review. vol. V. Oxford, 1973.) Studies in Byzantine Iconography. Variorum Reprints. London, 1977. 157–178, valamint: MAMEQURIS, M.: Methaphora ek Thessalonikis tou prokalymmatos tis sorou tou megalomartyros Dimitriou. Ortodoxia XXIV. 1949. 381–389.
26. György és Demeter együttes szereplése: DARRAURÉS, J.: Géorgés et Demetrios Lettres et discours. Paris, 1970.
27. Walter i.m. 173–175.
28. Sántha i.m. 31.
29. Kezdetben három Teodort ismert a hagyomány, a róluk szóló legendák később kontaminálódtak és egy személyben az Euchaitai kultuszcentrummal bíró Teodor alakjában kristályosodtak ki. Korabeli tiszteletéről: Nazianzoszi Szt. Gergely: Oratio de S. Teodoro. PG. 46
30. HENGTEMBERG, V.: Der Drachenkampf des hl. Theodor. Oriens Christianus N.S. II. 1912. 70–106, 271–280.
31. MAVRODINA, L.: S. Théodore, évolution et particularités de son type iconographique dans la peinture médiévale. Bull. de l'Institut des Arts 13 (1969) 31–52.
32. S. Nicéphore Grégoros rhéteur et historien l'après éloge de S. Mercure. Bulletin de l'Institut historique belge de Rome XXIX. 1938. 179–74. Egyik legismertebb ábrázolása: Paris. Bibl. National Cod. Grec. 510. Fol. 409<sup>v</sup> 9. század
33. Lovas katonaként igen késői (13. sz.) ikonja a Sinai Szent Katalin-kolostorban: FRINTA, M. S.: Raised Gilded Adornment of the Cypriot Icons, and the Occurrence of the Technique in the West. Gesta XX/2. 1981. 336. 4. fig.
34. Gorgonius ikonográfiájáról jól használható összefoglalás: Die Zeit der Staufer. Katalog der Ausstellung. Württembergisches Landesmuseums Stuttgart. Stuttgart, 1977. I. 347–348. II. 268. Abb.
35. Lexikon der Christlichen Ikonographie. Hrsg. Braunsfels, W. v. Rom–Freiburg–Basel–Wien VIII. 1976. 35. (a továbbiakban LCh.)
36. LCh. VIII. 126.
37. Mib. Athos 409. §
- ONASCH, K.: Die Ikonenmalerei: Grundzüge einer systematischen Darstellung. Leipzig é.n. 164–168; MIJATEV, K.: Les Quarante Martyrs Fragment de fresque á Vadoča (Macédonie). Art Byzantin chez les Slaves. Paris, 1930.
38. Pl. Szűz Máriára: Akathisztosz Hümnoszának 2. prooimionja, eredeti szöveg: Sántha i. m. 50. fordítás: A bizánci irodalom kistüke. Bp., 1974. 464. (BERKI FERIZ).
39. Szent Pál lovas ábrázolásaira: WEHLI T.: Az admonti biblia. Művészettörténeti Füzetek 11. Bp., 1977. 79. Szent Mihály ikonográfiájának bemutatására nincs mód itt kitérni. Az 1979-es brüsszeli kiállítás katalógusa áttekintést ad a kérdéssel: Saint Michel et sa symbolique. Brussels, Palais des Beaux-Arts 1979. (Catalogue: MINA MORTENS, ANDRÉ VARNIE).
40. LCh. V–VIII. megfelelő címszava.
41. Az örmény, grúz művészet folytatta a kopt művészet tradícióit. Egyéni vonásaikról: VOLS-KOIA, A.: Les écoles de peinture de la Géorgie médiévale in II<sup>e</sup> Symposium international sur l'Art Géorgien. Tbilisi, 1977; ALADASVILI, N.A.–ALIBEGASVILI, G. V.–VOLSZKAJA, A. I.: Zsivopiszna skola Szvanyeti. Tbilisi, 1983. (Glava-i, Nakipari, Lagurki, Iprari stb. freskók lovas ábrázolásairól.) Az itt felbukkanó katonaszentekkel nagyobb számban az orosz művészetben találkozunk (pl. Eudokimus: Moszkva, Isztorieszkij Muzej, Cod. 1063. 11. század).
42. Sántha i.m. 61.
43. A római viseletről a legjobb összefoglalás: DOMASEVSZKI, A. V.: Die Religion des römischen Heeres. Trier, 1895; WATSON, G. R.: The Ro-

man Solider. Bristol, 1969; ROBINSON, H. R.: The Armour of Imperial Rome. London, 1975; PIETRI, M. Ch.: Le serment du soldat chrétien. *Melanges d'Archeologie et d'Histoire*. 74. 1962. 649; A gladiátor felszereléséről: GRANT, M.: Die Gladiatoren. Stuttgart, 1970. 116. Itt szeretném megköszönni Gáspár Dorottya segítségét, aki dolgozatom elkészítéséhez értékes adatokkal járult hozzá. HEATH, I.: Byzantine Armies 886–1118. London (1979.).

A fegyverzet keresztény értelmezéséről: Eph. 6:10–12

BÉKÉS G.: Krisztus katonája. *Pannonhalmi Szemle*, XVIII. 1943. 2.sz. 84–87.

44. Psal 51:7

Eccl. 9:8

Is. 1:18

Mt. 17:2

28:3

Mk. 16:5

Jel. 19:11–16

A fehér szín szimbolikus jelentéséről bővebben:

HAEBERLEIN, F.: Grundzüge einer nachantiken Farbenikonographie. *Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte* 3. 1939. 75–126; JANSEN, H.: Les couleurs dans la Bible hébraïque. *Ann. Institut. XIV. Bruxelles*, 1957. 145–171. A lovak színéről: Scholtz i.m. 248–249. Részletesebben: *Oeuvres Complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite* (Hg.) Gaudillac, M. de Paris 1943. 242.

45. Walter i.m. 175. Ezen kívül: *Warrior Saints*, catalogue of an exhibition at the New Grecian Gallery. London, 1972.

A patriotikus vonásokról: CULTER, A.: Art in Byzantine Patronage. *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*. 31 I/1. Wien 1981. 759–789.

46. TERTULLIANUS: De Corona. Hieronymus ep. 36,1. Rövid magyar kivonata: VANYÓ L.: Az ókeresztény egyház és irodalma. I. Bp., 1980. 433. Nála válik a kérdés először tudatossá. Kereszténynek lehetetlen a római hadseregben szolgálni. Hitükkel ugyanis összeegyeztethetetlen a megkövetelt áldozat bemutatása a császár géniusza előtt. Sauser i.m. 408.

47. Sancti Aurelii Augustini episcopi De Civitate Dei I.L.X.c.10. Lipsiae MCMIX 417–418.

48. BENEDEK, N. St.: Regula Monasteriorum, Prologus 5. Cap.1,7 és 11.

49. Paris, Bibl. Nationale Ms. fr. 10440. ELBERN, V. H. Der karolingische Goldaltar von Mailand. Bern 1952. Uő.: Die Goldschmiedekunst. *Riforma Religiosa e Arti nell'epoca Carolingia* 1. CIHA XXIV. Cong. Bologne 1979. 47–48.

50. München, Schatzkammer der Residentz.

51. Wehli i.m. 192; KÁDÁR, Z.: Sul tipo del Cavaliere Draconoctono nell'arte Carolingia. *Riforma Religiosa e Arti nell'epoca Carolingia* 1. CIHA XXIV. Cong. Bologna 1979. 143–145.

52. MAGNI, M.: Crieptes du haut Moyen Age en Italie: problèmes de Mytologie du IX<sup>e</sup> jusqu'au début du XI<sup>e</sup> siècle. *Cahiers Archeologiques* 1979. XXVIII.75.

53. Die Zeit der Staufer i.m. I. 542–543; II. Abb. 513. Nem tartozik szorosan a témához a 11. századtól, előbb Clairvauxi St. Bernát munkáiban felmerülő Militia Christi szerepe és értékelése. Lényegében ezt a problémát feszegeti Pseudo Hugo de Sancto Victore is: *Dialogus inter militem et Clericum*. Early English Text Society. Extra Series. 167. 1925. CXXXIII. Kialakulásában és az európai politikában játszott hatásának semmi köze a korábban tárgyalt bizánci irányzatokhoz. HARNACK, A. v.: Militia Christi. Tübingen, 1905; DÖLGER, J.: Sacramentum militiae. *Antike und Christentum*. 1930/2 268–280.

54. A bőséges irodalomból csak néhány fontosabb:

MORAVCSIK Gy.: Szent László leánya és a bizánci Pantokrator monostor. A Konstantinápolyi Magyar Tudományos Intézet Közleményei. 7–8. Budapest–Konstantinopel 1923; MORAVCSIK Gy.: Bizánc és a magyarság. Bp., 1953; KÁDÁR Z.: Moravcsik Gyula: Bizánc és a magyarság. Bp., 1953. Művészettörténeti Értesítő 1954. 172–173; MORAVCSIK, Gy.: Die Byzantinische Kultur und das Mittelalterliche Ungarn. Sitzungsbericht der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. 1955/4 4–29; Entz i.m. németül: Byzantinische Bezeichnungen der Wandmalerei im Mittelalterlichen Ungarn. *Actes du Premier Congres International des Études Balkaniques et sud-est Européennes* II. Académie Bulgare des Sciences. Sofia, 1970. 1095–1101.

55. HORVÁTH C.: Szent László-legendáink eredetéről. Bp., 1928.

56. MORAVCSIK Gy.: A magyar szent korona a filológiai és a történeti kutatások megvilágításában. Emlékkönyv Szent István halálának kilencszázadik évfordulóján. III. Bp., 1938. 433.; Sántha i.m. 59.
57. Mesterházy i.m.
58. MAGYAR K.: A Báthori sárkányos kályhacsempék és a középkori sárkánymítoszok. A VI. Alföldi Régészeti ülésszakon, Szegeden elhangzott előadás. 1969; Adatok a középkori Szentgyörgy névadás somogyi forrásaihoz. Somogy megye Múltjából. Levéltári Évkönyv. 2. 1971. 3–40; A Báthoriak sárkányölő hagyománya. Somogyi Múzeumok Közleményei I. 1973. 117–131; A X–XI. századi bizánci kapcsolataink somogyi forrásairól. Somogy megye Múltjából. 12. 1981. 3–21.
59. HORVÁTH F.: Csengele középkori temploma. Móra Ferenc Múzeum Évkönyve. Szeged, 1976/77. 1. 91–125.
60. V. Kovács i.m.
61. Az említett szerzőkön kívül: DÁVID K.: Az Árpád-kori Csanád vármegye művészeti topográfiája. Művészettörténeti Füzetek 7. Bp., 1974. 62; BÁLINT S.: Ünnepi kalendárium II. Bp., 1977. 294, 419.
62. A szinte valamennyi érintett tanulmányban szereplő Szávademeter Bulgáriához tartozott, majd görög püspöki központ lett és az is maradt 1018-ig. A magyar territóriumhoz csak 1072 előtt került. Így valójában nem bizonyít semmiféle korai patrocínium választást. GYÖRFFY Gy.: A szávademeteri monostor XII. századi birtokösszeírása. Az MTA Társadalom-Történeti Tudományok Osztályának Közleményei. 2–3. (1962–1963) 325–362. 69–104. Ugyancsak elgondolkodtató a 11. századi veszprémi kápolna Szent György titulusa, ahol nyugati liturgiával találkozunk!
63. GYÖRFFY Gy.: István király és műve. Bp., 1977. 387.
64. A Dukas Mihály által küldött korona egyértelmű bizonyítéka az intenzív kapcsolatoknak. A corona graeca ikonográfiai programja az egykori római impérium oszthatatlanságának, kontinuitásának gondolatát fejezi ki. Demeter és György ilyen értelemben jutottak szerephez rajta. Nem valószínű, hogy ez a burkolt politikai szimbólum alkalmas lehetett volna a magyarországi ábrázolások elterjesztéséhez. Moravcsik Gy.: A Magyar Szent Korona a filológiai és a történeti kutatások megvilágításában. Emlékkönyv Szent István halálának kilencszázadik évfordulóján. Bp., 1938. III. 453.
- GYÖRFFY Gy.: Die „corona Sancti Stephani regis” zur Zeit der Árpáden. Insignia Regni Hungariae. I. Bp., 1983. 55–65. Sajnos, Bizánc és Magyarország művelődéstörténeti kapcsolatait kritikátlanul csak erre alapozták.
65. GYÖRFFY Gy.: A „lovagszent” uralkodása (1077–1095). Történelmi Szemle 20. 1977/3–4 533–564; KAPITÁNFY, I.: König Ladislaus und Byzanz. Homonoia 1. 1979. 73–96.
66. A közvetlen hatások korántsem olyan egyértelműek, mint ahogyan azt korábban feltételezték. Bizánci impulzusokkal csak a monarchikus reprezentációban számolhatunk, bár itt sem hazai gyökerek nélkül. Rilai Szent Iván kultuszának propagálása szintén nem járt sikerrel. (THEINER, A.: Vetera monumenta historica Hungariae Sacram illustrantia. Tom. I. 1216–1352. Romae–Parisiis–Vindobonae MDCCCLIX. 9–10.) Kovács É.: A középkori magyar királyság jelvényeinek kérdéséhez. Székesfehérvár évszázadai 2. Középkor 1972. Székesfehérvár, 103–110. A korszak művészeti ellentmondásairól még: MAROSI, E.: Die Anfänge der Gotik in Ungarn. Bp., 1984. 32–33 SS.
67. FEJÉR, G.: Codex diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis. Budae, 1829–44. II. 429–430.
68. Fejér: Cod. dipl. III. I.310. Theiner: Mon.Hung. I.29.
69. Az eredetileg miseruhának készült „... palást alján részben a keleti egyházban tisztelt mártírok sorakoznak: Kozma és Damján, Pantaleon, György, Vince, István, Kelemen, Sixtus, Kornél és Lőrinc. Mindenesetre nem szükségeszerű az itt említett keleti szentek jelentkezése mögött bazilita hatást keresni... tisztelhettek őket ereikéik birtokában is.” GYÖRFFY Gy.: István király és műve. Bp. 1977. 328–329.
- György ereklyéről: CSETE A.: Szent György vértanú fejereklýje. Magyar Sion I. 1863. 889–894, valamint a 73. jegyzet.
70. KIRÁLY I.: Szent Márton magyar király legendája. Bp., 1926.
71. 1803-ban bontották le Makád templomát, ahol „színe festett görög szentek” voltak láthatók. TÓTH M.: Az Árpád-kori falfestészet. Művészettörténeti füzetek 9. Bp., 1974. 108.
72. Tóth i.m. 14.

Levárdy F. I. László uralkodásának utolsó éveire helyezi a templom ikonográfiai koncepciójának kialakulását. A szabolcsi zsinat határozatára való hivatkozás nem támasztja alá kellőképpen érvelését. Még kevésbé releváns az analógiák előképi felsorolása. LEVÁRDY F.: A fellebrői falképek ikonográfiai rendszere. *Építés-Építészettudomány* XII/1–4. 1980. 293–297.

73. Az adatot először Tóth Melinda közli: i.m. 166. GOMBOS, A. F.: *Catalogus fontium historiae Ungaricae* II. Bp., 1937. 969–970.

74. Tóth i.m. 14.

75. Az újabb irodalmi feldolgozás szép példáját nyújtja Arany János 1853-ban írt Szent László legendája.

76. Tóth i.m. 14.

77. LUKÁCS ZS.: A Szent László legenda a középkori magyar falképfestészetben. *Athleta Patriae* (szerk. Mezey L.) Bp., 1980. 163.

78. PÉTER ANDOR: Árpádházi Szent István, Szent Imre és Szent László a középkori művészetben. Kézirat, é.n. (OMF) 56.

79. V. Kovács i.m.

80. Pl. Várad Regestrum Nr. 110, 111, 140, 241, 247, 345, 366. Kritikai kiadása: *Regestrum Varadiense examinum ferrei candentis ordine chronologico digestum, descripta editionis a. 1550 illustratum, sumtibusque Capituli Varadiensis. lat. rit. curis et laboribus JOANNIS KARÁCSONYI et SAMUELIS BOROVSZKY Academiae Scientiarum Hungaricae membrorum editum.* Bp., 1903. Janus Pannonius: „Abiens valere iubet sanctos reges Waradini”. A síremlékre vonatkozó valamennyi okleveles adatot és kiadási helyét felsorolja: BALOGH J.: *Varadinum Várad vára. Művészettörténeti Füzetek* 13/2. Bp., 1983. 26, 27, 30, 31, 33, 37, 41, 43, 50, 52–53, 60, 63, 64, 71–72.

81. OL. DI. 4270.

82. A két kultúra és művészet kölcsönhatásáról: POLÓNYI GULYÁS J.: Erdély és Bizánc. *Magyar Szemle*, 1929. V. 65; GENTHON I.: Az ortodoxia művészete Erdélyben. *Magyar Szemle*. 1934/XXII. 242; STEFANESCU, I. D.: *L'art byzantin et l'art lombard. Peintures Murales de Valachie et de Moldavie. Recherches d'iconographie et d'histoire.* Paris, 1938. 7–11, 35, 36–50, 52–59, 61–65; BUCULEI, E. C.: *Implicații sociale și politice în iconografia picturii medievale românești din Transilvania, secolele XIV–XV. Sfinții militari. Studii și Cercetări de Istoria Artei. Seria Artă Plastică.* Tom. 28. 1981. 3–35.

83. DRAGOMIR, S.: *Vechile biserici din Zarand și ctitorii lor în sec. XIV. și XV. Anuarul Comisiunii Monumentelor Istorice* 1929. (Cluj) 1930. 225–260.

84. MAROSI E.: A XIV–XV. századi magyarországi művészet európai helyzetének néhány kérdése. *Ars Hungarica* I. 1973. 34.

85. TÖRÖK GY.: A Mateóci mester művészetének problémái. *Művészettörténeti Értesítő* XXIX. évf. 1980/1. 66. A napkeleti bölcsekre való utalás mellett valószínűleg a középkor hármas szimbolikájának egyéb vetülete is közrejátszhatott (3 életkor, 3 temperamentum stb.) lásd: WEHLI T.: A magyarországi művészet ikonográfiája 1300–1470 között c. tanulmányt A magyarországi művészet története II. kézikönyv számára. A György–Demeter–Teodor stb. hármas analógia nem igazolható.

86. Antonius de Bonfinis, *Rerum Ungaricum Decades*, Edd. I. FÓGEL, B.–IVÁNYI, L.–JUHÁSZ, T. II. pars. 1. Bp., 1941.

87. Többek között a Kolozsvári testvérek nagyváradi lovas Szent László szobra (elemzése és a korábbi irodalom összefoglalása: Balogh i.m. II. 128–132.) II. Ulászló guldinere, C.N.H. II. 266, 267, 268, 269. veretek. Győri antiphonále borítójának bronzverete 15. század. (Győr, Szemináriumi Könyvtár, 19. századi másolat).

A típus reneszánsz előképeiről többek között: Aggházy Mária kandidátusi értekezése.

Barokk továbbéléséről: KOCH, E.: *Das barocke Reitermonument in Österreich. Mitteilungen der Österreichischen Galerie* 19/20. 1975/76. No. 63/64. 32–81.

88. A pajzson feltűnő kettőskereszt mint állam szimbólum az európai uralkodó ábrázolások megszokott formuláját követi. A bárd attribútum valószínűleg ereklyére támaszkodik. Mivel II. Szent Olaf jelvényei között is megtaláljuk, felmerült az esetleges átvétel gondolata. Felületes szemlélődés valóban könnyen összetévesztheti a két alakot. Alaposabb vizsgálódás azonban kétségtelenné teszi

ikonográfiájuk különbözőségét. Lásd: WALLEM, F. B.: *Iconographia Sancti Olavi* I. Nidaros 1930. II. 1947.

A bárdról mint az északi népek egyik jelképéről: PAULSEN, P.: *Axt und Kreutz, bei den Nordgermanen*. Berlin, 1939.

A skandináv királyszentekről: HOFFMANN, E.: *Die heiligen Könige bei den Angelsachsen und den skandinavische Völkern. (Königsheiligen und Königshaus) Quellen und Forschungen zur Geschichte Schleswig-Holsteins. Band 69.* 1975.

89. A sárkányölő hős alakja, amint erről már többször szó esett, nem jellegzetes bizánci típus!

90. DÁVID L.: *A középkori Udvarhelyszék művészeti emlékei*. Bukarest, 1981. 22.



## EGY MAGYARORSZÁGI HÍMZŐMESTER: ÉTIENNE LE BIÈVRE\*

A magyarnak, illetve magyarországinak nevezett *Étienne Le Bièvre* vagy *Étienne de Bièvre* neve nem ismeretlen sem a hazai, sem a külföldi szakirodalomban. Nevét magyarra is, németre is lefordították, Hódnak illetve *Biebernek* nevezve a hímezőt.<sup>1</sup> Egyébként, ha ez a fordítás egyáltalán jogos, akkor véleményem szerint a „Hódos” forma jöhetne még leginkább számításba, mint a hódlakott tavak, patakok mellett gyakori középkori helységnév.<sup>2</sup> Ez azonban akár Párizsban is ráragadhatott, mivel ott is a hód-ról nevezték el azt a boulogne-i erdőből a városba futó patakot, aminek vizét részben már a középkor folyamán befedték.

A művész etnikumának eldöntése aligha művészettörténeti kérdés; ettől függetlenül azonban kétségtelenül patrióta indítékaim is voltak, amikor elhatároztam, továbblépek a különféle francia forráskiadványokban fellelhető értesülések összegyűjtésén, ami az eddigi művészettörténész reflexiókat kiváltotta. Megkísérlem tehát feltárni a művesre vonatkozó forrásanyagot, elkészíteni azt az immár csak képzeletbeli *oeuvre*-katalógust, amit az írott források nyomán rekonstruálni lehet: végső soron esettanulmányt egy történetesen a magyar királyságból elszármazott párizsi polgárról és udvari szállítóról. Helyzete, szerepe és tevékenysége ugyanis alkalmas arra, hogy felmérjük egy vezető hímezőmester helyzetét, szerepét és tevékenységét a 14–15. század fordulójára művészeti centrumában, illetve a Valois hercegek udvartartásában. Erre részben statisztikai jellegű megfontolás jogosít fel: Étienne hímező neve a leggyakrabban előforduló nevek közül való, Henryet Gonthier, Robert de Varennes és Jehan Clarey mellett.

A Valois udvarok szállítógárdájára vonatkozó források természetesen elszámolások, igen pontos és részletes, személytelen adminisztrációs termékek; nagyon ritkán, véletlenül tartalmaznak a művesek személyes viszonyaira vonatkozó információkat. István mester esete e tekintetben bizonyos kivételt jelent: öt különféle peres ügyéről van tudomásom, adószedők szidalmazásáról és elkergetéséről, fizetési kötelezettség megtagadásáról, egy miatta kirobbant kalamitásról, ami végül egy magyar segédjének agyonverésével végződött, egy elszámolási perpatvarról a burgundi herceg *argentier*-jával, s végül két segédjének látványos módon lopással való megvádolásáról – valószínűleg alaptalanul, sőt csalárdul.<sup>3</sup> Nem kívánok mindezekből a hímezőmester magyar volta

\* (Előzetes jelentés a hímezőkre vonatkozó források feldolgozásából. Elhangzott a Nagy Lajos király halálának ötszázadik évfordulójára rendezett kiállítást követő tudományos ülésszakon, Székesfehérvárott, 1982 nyarán.)

mellett érveket kovácsolni, azt azonban meg kell állapítanom, hogy ez az izgága magatartás a hímező jellemzője volt, korántsem tekinthető tipikusnak a párizsi művesek és polgárok Európa különféle tájairól verbuválódott hadában. Szerencsére, ezek a mozzanatok számos fontos információval szolgálnak a mester magánéletéről: a Châtelet feljegyzéséből megtudjuk például, hogy 1382-ben a Sainte Opportune-templom mellett lakott, tehát a jobbpart gazdag polgári negyedében. 1402-ben a háza a *rue de Harenge-rie*-ben, tehát a heringpiac közelében volt, egyébként Robin de Varennes, ugyancsak királyi hímezőmester házában szomszédságában. A templom helyét őrzi egy tér, de az utca tudomásom szerint eltűnt a modern Párizs topográfiájából, körülbelül a mai Városház tér táján lehetett. Ehhez csak annyit fűznék még hozzá, hogy mivel a környék népe az Aprószentek temetőjéhez tartozott, valószínűleg az ő csontjai is e leghíresebb középkori temető földjébe kerültek.

Az 1389-ben történt nagy kalamitásnak csak a hátterében volt a hímezőmester, viszont az érdekelték, a hímező korábbi és akkori munkásai, sejthetőleg miatta veszték össze. A többrendbeli fenyegetések, ivások és verekedések során végül is István mester Clay nevű segédjét, akit éppúgy mint őt, magyarnak neveztek, halálosan megsebesítették. Mivel a szerencsétlen véget ért *Clay le Hongre*-nak, a gyilkosnak adott felmentő levél (*lettre de rémission*) szerint nem rokona, hanem gazdája volt *Étienne le Bièvre*, lehetséges, hogy kettejük kapcsolata nemcsak a Párizsba jutott magyarok közötti kapcsolatot jelenti, hanem magyarországi összeköttetést is. Vagyis azt, hogy a műhellyel nem rendelkező munkás Magyarországról kereste fel a jól szituált párizsi mestert. A verekedés leírása során értesülünk arról is, hogy István mester ezt megelőzően megfordult Lombardiában.<sup>4</sup> Nemcsak a meggyilkolt magyar és annak gyilkosa dolgozott együtt a hímezőmesterrel, de kölni németek is. Ez derül ki a másik, ugyancsak segédekkel kapcsolatos perpatvarból, aminek a forrásait a század elején tették közzé.<sup>5</sup> Magyar Istvánnak, azaz „*Steffain Ungernek*” ripuari dialektusban írott leveléről van szó, ami-ben is egy kollégájához, talán egykori munkatársához, *Wilhelm van Bumbel* kölni hímezőmesterhez fordult, mivel két ugyancsak kölni illetőségű segédje ellopott tőle egy vászonra készült triptychont; az oltárelőtét Merész Fülöp burgundi hercege volt, s ő másolni adta oda a két segédnek, akik feltehetően szülővárosukba vitték azt magukkal. Ezzel párhuzamosan *Philippe de Bourgogne* is a kölni festő- és hímezőcéhhez fordult egy latin nyelvű levélben, segítségüket kérve az ügy kivizsgálásához. Erre választ is kap, méghozzá elutasítót: szó sincs itt lopásról, a kölniek derék emberek, István mester meg nem az: *is eyn schalck*; s félő, hogy bizony igazuk volt.

Erre a német nyelvű levélre alapozzák a magyarországi mester német származását, valamint festő mivoltát. Előbbi nincsen kizárva, csak ehhez legalább azt kellene bizonyítani, hogy a kérdéses levelet valóban ő írta, s nem valakivel íratta. Ez viszont pillanatnyilag lehetetlen, márcsak azért is, mert a hímezőnek még az aláírását sem ismerjük, amit a mesterek pecsétjükkel együtt a nyugtákra adni szoktak, lévén, hogy a mesterre vonatkozó adatokat legbővebben szolgáltató helyről, Dijonból egyetlen nyugtát sem láthattunk. Ugyanis az összeset, szám szerint 24 darabot kiemelték a számszék iratai közül, hogy felhasználják abban a perben, amit *Étienne Josset de Halle*, hercegi *argen-tier* ellen indított, bizonyos járandóságokat követelve tőle.<sup>6</sup> A per kimenetele nem ismeretes, illetve talán erre vonatkozik az a viszonylag szerény összeg, 25 frank, amit később a második burgundi herceg, *Jean sans Peur* fizettetett a hímezőnek.<sup>7</sup> A per ellenére

sem szakadtak meg azonban a burgundi udvarral való kapcsolatai. Pedig közben meghalt Fülöp herceg, aki feltehetően a hímező leggyakoribb megrendelője volt. Ez azért figyelemre méltó, mert a burgundi örökös egyébként láthatólag mellőzte azt a művesgárdát, amely korábban apjának dolgozott. Nem volt ez alól kivétel Herman Rousseau, a korszak legnagyobb ötvöse sem. A magyarországi mester azonban ez idő tájt már koros lehetett. *Jean sans Peur* mindenesetre egy ízben mintegy kegydíjként utalt ki számára egy bizonyos összeget, s ugyanakkor megbízták a hímezőt, hogy folytassa azokat a munkákat, amit még a korábbi uralom alatt kezdett el.<sup>8</sup> A munka nemigen haladt, a kegydíj kevés lehetett, mert végül is István mester különböző személyeknek elzálogította a különféle félig vagy félig se kész darabokat, amelyeket 1419-ben a hímezőmester halála után visszavásárolt a burgundi udvar.<sup>9</sup> Ezek között váratlanul előkerült az a triptychon-előrajz is, amit a kölni munkásokon követelt, ezenkívül, egyebek között, félig vagy egészen kész tabernákulumos apostol alakok. Utóbbiak közül került ki valószínűleg az Aranygyapjas rend híres ornátusának első rétege, az antependiumok monumentális, voluminózus, kora trecenteszki fogantatású ülő prófétái és apostolai, — de ez a kérdés egy külön, részletes tanulmány tárgya lesz (Bécs, Kincstár).<sup>10</sup>

Meg kell itt említeni a leglényegesebb tanulságot, azt ti. hogy a hímező nem festő, ellenben mesterségbeli felkészültségéhez az alakrajzolás hozzátartozik. Téves tehát az az elképzelés, miszerint a kölni segédeken keresett triptychon festmény lett volna, *Étienne de Bièvre* műve. A vászonra festett oltártábla egész egyszerűen a hímezéshez szánt előrajzot tartalmazta, nyilván lavírozott színjelzésekkel. Az inkriminált darabon kívül még két teljes nagy kompozíciójú hasonló oltártábla, „*pourtraicture*”-je is előkerült e furcsa közös hagyatékból, *Philippe de Bourgogne* és *Étienne de Hongherie* mecénási kapcsolatának utolsó terméséből. A hímezővel is úgy van ez, mint az ötvössel: az én ismereteim szerint ugyanis ezen a francia térrénumon és ebben a korszakban nem fordul az elő, hogy szobrász vagy festő szolgáltatná a modellt, tervet vagy előrajzot az ötvösnek. Ez csak a 15. század második felében kezdődik el. Az ötvös mesterséghez természetesen nem csak a rajzolni tudás, hanem a plasztikai formálás ismerete is hozzátartozik.

A párhuzamot még tovább is bővíthetjük, Ha egy ötvösről azt írják, hogy „*es-mailleur*”, az nem azt jelenti, hogy zománcozni tud, hanem azt, hogy ismeri a címerköltésnek az ötvösségben alkalmazott szótárát akár zománcos, akár vert vagy véssett formában. Ugyanígy a hímezőt meg gyakran „*brodeur et armerur*”-nek mondják a francia források. Ez ugyanazt jelenti a hímezőmesterségben, mint a „zománczó” az ötvösségben, nem pedig fegyverkovácsot. A hímezőnek tudnia kell — applikáció, illetve fonál segítségével — hitelesen visszaadni a címereket. Ez a követelmény a magyarázata annak, hogy a címerfestők, illetve festők és hímezők azonos céh keretében tevékenykednek.

Van egy műfaj, amiben a két szuverén művész tudója, a hímező és az ötvös gyakran együttműködik. Ez a műfaj a nagyúri kliensek számára a legfontosabb, legszemélyesebb, s ugyanakkor tökéletesen efemer: a díszruháról van szó, a visszatérő évi ünnepek, ünnepi alkalmak vagy alkalmoszerű ünnepélyek néha hamarjában, éjjel-nappali munkával előállított kellékeiről, a megrendelőre vonatkozó állúzióteli alkalmi devizákkal, ékszer- és hímezésfantáziákkal, amiket az alkalom múltán gyakran megsemmisítenek, különösen az ötvös részét, a hímezést kiegészítő arany pitykéket, részleteket, betűket.

István mester munkáinak jó része is efféle volt, első megrendelője *Philippe de Bourgogne*, majd az ő fiai, lánya és unokaöccse részére, továbbá VI. Károly királynak és Lajos öccsének, akinek udvarában a hímző először nyerte el a címzetes kamarási rangot, majd egy további Valois unokaöccs, *Charles de Navarre* számára, aki a magyarországi mester második megrendelője volt, a jelenleg ismert források tanúsága szerint. *Charles de Navarre* szerényebb udvarához tán szorosabb szálak is fűzték a hímzőt, mivel az adószedők elkergetése miatti első pörében ennek az udvarnak tagja volt a műves egyik kezese. Navarrai Károly számára egy „zsáknak” nevezett bő köntösre liliumokon álló gyöngyhímzéses sasokat készített, illetve egy „*hopelande-ra*”, azaz bő felső köntösre átalvetőt, *escharpe*-ot utánzó, ugyancsak gyönggyel hímzett motívumot.<sup>11</sup>

A fiatal VI. Károlynak és Lajos öccsének, aki akkor még a Valois grófja címet viselte, kakastollakat hímzett két *pourpoint*-re, azaz szoros menteszerű ruhadarabra és a hozzá való rövid köntösre; ezek a kakastollak egyébként az első találmányok a királynak bőséges és állandóan változó jelvénykészletében.<sup>12</sup> A király öccséből nemskára Touraine herceg lett: ekkortájt egyszer Bourbon nagybátyjuk tiszteletére az *Espérance*-övnék nevezett minta került a hímző és a nagy ötvös, Jean du Vivier közreműködésével zergebőr köntösére és hódász kalapjára.<sup>13</sup>

Isabeau királyné ünnepélyes párizsi bevonulása alkalmával Magyar István mester Robin de Varennes királyi hímzővel közösen szállítja a burgundi hercegi udvarba a díszruhákat: tánchoz és tornajátékhöz való mentéket és köntösöket, arany fákkal, galagonyával, tölgyvel, báránnyal, arany nappal, csengőkkel, drágakövel és gyöngyökkel, Fülöp hercegnek, fiának, *Jean de Nevers*-nek, a későbbi félelemnélküli hercegnek és a burgundi kedvenc unokaöccsének, *Philippe de Barnak*.<sup>14</sup> Az ötvöskellékek szállítója ez alkalommal főleg Herman Ruissel: a vele kapcsolatos elszámolásokból tudni, hogy szinte az ünnepek másnapján lefejtették és beolvasztották a díszruhák ötvöskellékeit.<sup>15</sup> Talán ugyanerre az alkalomra készültek a király és öccse számára azok a díszruhák, amiknek a munkadíját csak 1390-ben, tehát a következő évben fizették ki.<sup>16</sup> Ismét egyforma ruhákról van szó a két királyi fivér számára: a köntösöket arany napok – a fiatal király felesége tiszteletére kreált regényes rendjének jelvénye – díszítik, sugarait azonban az V. Károlytól örökölt rekettyevirágok és termés alkotják. Utóbbiakból formálta az ötvös, ismét Jean du Vivier, az Isabeau (Ysabeau) királyné tiszteletére viselt ipszilonokat. Az öltönyhöz 40 arany nappal kihímzett csuklya is készült, *chaperon*, amit a divatfiak ez idő tájt kezdtek fordítva, az arccsúszalékkal fejre tenni, a vállrészből kialakítva a festői, lecsüngő vagy turbánszerű formát, illetve az armagnac–burgundi háborúságok idején lecsüngő füléből pártjelvényt formálni. A szűkszavú leírások ellenére sem kell sok fantázia ahhoz, hogy elképzeljük, milyen látványos, vagy éppen bizarr lehetett egy-egy hercegi díszruha. Csak annyit még, hogy az egykorú ábrázolások valószínűleg még a részletesebbek sem képesek hitelesen megközelíteni e mindörökre eltűnt viselet sajátos varázsát.

Továbbra is érezzük a kihívást az ötvös és a hímző párhuzamba állítására: István hímzőmesterről szóló első írásos híradásból megtudjuk, hogy 1373-ban burgundi Fülöp herceg királyi bátyja, V. Károly megajándékozására egy *joyau de brodeure*-t, azaz „hímzett ékszert” vásárolt tőle, valószínűleg aranyhímzett egy- vagy többrészes táblát, esetleg drágakövekkel és gyöngyökkel kidíszítve, mint ahogyan az ötvöstárgyakat szokás.<sup>17</sup>

Efféle kisebb ékszert az ötvös is, a hímző is, megrendelés nélkül, eladásra is készíthetett. Hasonlókkal szolgált a kereskedő is. Ami viszont az ötvös számára a speciális nagy megrendelés, egy-egy különleges kövekkel díszített „jó” kereszt, vagy egyedi ikonográfiájú, különleges alkalomra szánt nagy ékszer, ugyanaz a hímző számára a megrendelt „szoba” vagy „kápolna”, azaz díszágy tartozékai a hozzávaló falkárpitokkal, illetve a misemondáshoz szükséges paramentum-együttes, beleértve az oltár feletti és előtti kárpitot, vecsernyepalástokat és a szerpapi ruhákat.

István mester szállított hasonlókat minden fontos hercegi megrendelőjének, VI. Károlynak, öccsének, de főleg *Philippe de Bourgogne*-nak. Ezek a megrendelések gyakran elhúzódtak, részben azért, mert valóban sok munkát kívántak, de meg háttérbe is szorultak a gyakori, sürgős és alkalmi ruharendelések mellett. A nagy munkák közben előfordulnak apróságok is: például *Louis d'Orléans*-nak levendulászacskók, majd egy gyöngyhímzéses liliumokkal és díszgombokkal ellátott tarsoly, amiben *Bègue de Vilain*, VI. Károly *chambellan*-ja a titkospecsétet tartotta.<sup>18</sup> A sors különös játékából következően a hímzőnek egy munkája bizonyosan eljutott Magyarországra, sőt talán itt is maradt. A „magyarországi utazás” alkalmával, ami nem egyéb, mint a szerencsétlen végű nikápolyi csata, Merész Fülöp kedves embere, gyerekkori barátja, az egyik Trémoille uraság, aki végül el is pusztult a törökök fogságában, Étienne mesternél rendelte meg az útra szánt, vadászkutyával díszített szobafelszerelést.<sup>19</sup> Tudjuk, hogy a nyugati lovagok az egyik budai kolostorban rakták le értékeiket a csatába indulás előtt; arról is van hír, hogy ezeket az értékeket megdézsmálták volna.<sup>20</sup>

Megrendelői és munkái alapján bátran mondhatjuk, hogy az udvari művesség e fontos ágában István hímzőmester egyike volt a legfontosabbaknak. Működésének közel fél évszázados időszakában talán nem a királyi udvarban foglalkoztatták leggyakrabban, hanem a burgundi herceg környezetében. Ebben az időben a burgundi jelentette a legnagyobb gazdagságot és a legvalóságosabb hatalmat a királyságban, Étienne mester helyzete tehát felér a királyi udvarban nálánál többször előforduló műves helyével, aki egyébként valószínűleg Robin de Varennes volt, ha úgy tetszik burgundi renegát, hiszen pályafutását Dijonban kezdte, mint elszegődött udvari műves, a fiatal *Philippe de Bourgogne* szolgálatában.<sup>21</sup> Robin hímző csak később lett önálló mester és párizsi polgár, a királyi és a többi hercegi udvartartások szállítója. Ez ugyanis a leglényegesebb különbség a *par excellence* udvari műves és az udvari szállító városi polgár között: amaz egyetlen gazdához kötött, emez mindenki számára dolgozhat, s egyszerre akár minden udvarban lehet címzetes kamarás. István is az volt természetesen, legelőbb Lajos orléans-i herceg, majd a burgundi, illetve a királyi udvarban is. Mivel *Jean de Berry* udvarának számadásai csak töredékekben maradtak meg, nem tudjuk, hogy mi volt a magyar hímzőmester és a korszak legfinomabb mecénásának kapcsolata. Ámbár senki más, mint ő nem lehetett „István, *monseigneur* hímzője”, aki egy újév alkalmával vánkost ábrázoló kis zománcos ékszert kapott ajándékkul a hercegtől: esetleg célzasként a hímző mesterségére?<sup>22</sup>

Tudnunk kell, hogy az udvarok reprezentációját szolgáló műves- és szállítógárda hihetetlenül népes volt a 14–15. századi Franciaországban. E reprezentáció protagonistája azonban a párizsi műves volt, nemcsak a királyi, de az összes Valois hercegi udvartartást tekintve is. A protagonisták között is vannak kivételes helyzetűek: ilyen volt a Magyarországról elszármazott István hímzőmester is, az internacionális gótika Párizsá-

nak Vasarelyje, aki azonban még innen volt azon a határon, mikor a művesből vállalkozó lehetett, s így szegényen halt meg, valószínűleg ugyanabban a zavaros 1419. évben, melynek őszén utolsó támogató gazdáját, Félelemnélküli Jánost meggyilkolták a monterau-i hídon ácsolt kulisszapalotában.

## JEGYZETEK

1. A. MEISTER: Neue Dokumente über Kunstbeziehungen zwischen Burgund und Köln um die Wende des 14. Jahrhunderts. In: Historisches Jahrbuch des Görresgesellschaft, 21–1900. 78–85.
- PÓR A.: Magyar festő és hímző Parisban. In: Archaeológiai Értesítő, 1901. 35–38.
- B. PROST: Inventaires mobiliers et extraits des comptes des ducs de Bourgogne de la maison de Valois (1363–1477). I. köt. Párizs, 1902–1904. 332; 4. j. THIEME–BECKER Künstlerlexikon, IV.köt. Lipcse, 1910. 17, 263.
- BAUMGARTEN S.: Hód István, Claus Sluter magyar kortársa. In: Magyar Művészet, 1937. 292–293.
- G. TROESCHER: Kunst- und Künstlerwanderungen in Mitteleuropa 800–1800. I. köt. Baden-Baden, 1953. 108–109; 662–664. sz.
- KOVÁCS É.: Későközépkori francia inventáriumok magyar vonatkozásai. In: Művészettörténeti Értesítő, 1972. 122.
2. Vö. A Magyar Szent Korona Országainak helységnevtára. Bp., 1913. 665.
3. Párizs, Archives Nationales (PAN), X 2A 10 fol. 154r-v. és JJ 149 240 sz. fol. 124v. Uo. Archives de l'Assistance Publique, Liasse 45-à 49. Dijon, Archives Générales du Département de la Côte-d'Or et de l'Ancienne Province de Bourgogne(DCO), B 15 fol. 45v. A. Meister i.m.
4. 1389 augusztusában történt eseményről van szó. PAN, JJ 149 240 sz. fol. 124v.
5. Vö. A. Meister i.m. 83–85.
6. 1396/97 ápr. 10, 26. DCO, B 15 fol. 45v.
7. 1411/12 ápr. 2, 12. DCO, B 351 és B 1576 fol. 103v.
8. 1412.szept. 24. DCO, B 1571 fol. 113r.
9. 1319.jún.25. DCO, B 1601 fol. 89v–90v. Vö. M. MOLLAT, Comptes généraux de l'État Bourguignon entre 1416 et 1420. I. rész. Párizs, 1965. 80–81; 298. sz.
10. Párizs, Bibliothèque Nationale (PBN), Colbert 500, 127 fol. 28v-30r. Részleteket közöl belőle L. DE LABORDE: Les ducs de Bourgogne. Preuves. II. köt. Párizs, 1851. 247–248; 4105–4112. sz. Az Aranygyapjas rend ornátusáról alapvető J. VON SCHLOSSER: Der Burgundische Paramentschatz des Ordens vom Goldenen Vlie/3e. Bécs, 1912. M. SCHUETTE–S. MÜLLER-CHRISTENSEN: Das Stickereiwerk, Tübingen, 1953. 254–268. sz. H. FILLITZ: Katalog der Weltlichen und Geistlichen Schatzkammer. 4. kiad. Bécs, 1968. 44–46.
11. 1379. júl. 10. PBN, ms. fr. 26 016, 2532. sz.
12. 1383 okt. 4. PBN, ms. fr. 20 877, 37.sz.
13. L. DOUET D'ARCQ: Nouveau recueil de comptes de l'argenterie des rois de France. Párizs, 1874. 187.
14. DCO, B 385 Liasse 3 Cotte 181. L. még: B. PROST–H. PROST: Inventaires mobiliers et extraits des comptes des ducs Bourgogne de la maison de Valois (1363–1477). II. köt. Párizs, 1908–1913. 3244, 3253–3254. sz.
15. Uo. 3303. sz.
16. PAN, KK 21 fol. 20r, 21r, 101v-102r.
17. 1373.ápr. 28. B. Prost, i.m. I. köt. 1789. sz.
18. 1390.nov.23., dec. 13. PAN, KK 21 fol. 92v, 103r.
19. L. DE LA TRÉMOILLE: Livre de comptes 1395–1406 Guy de la Trémoille et Marie de Sully. Nantes, 1887. 41.
20. J. DELAVILLE DE ROULX: La France en Orient au XIV<sup>e</sup> siècle. Pièces justificatives et tables. Párizs, 1886. 38, 305.
21. B. Prost, i.m. I. köt. 112–113; 9. j.
22. B. PROST, Achats de bijoux par le duc de Berry (1385–1386). In: Archives Historiques Artistiques et Littéraires, II. 1890/1891. 413.



## A KÖZÉP-DUNÁNTÚL RENESZÁNSZ ÉPÍTÉSZETE

A Vetési Albert veszprémi püspök címerével díszített és 1467-ből származó, oszlopfőként közismert veszprémi vörös márvány faragvány, a Vetési-kő „legrégibb évszamos magyar reneszánsz emlékünkt”. Művészettörténeti irodalmunk ennek alapján vallja, hogy Veszprémben az új stílust Vetési püspök honosította meg, és a várost ezzel a hazai reneszánsz korai központjai közé emelte.<sup>1</sup> A Dunántúl középső táján a reneszánsz művészetet tehát Mátyás király diplomata püspöke indította meg.

Száz évvel később, 1567-ben faragták vörös homokkőből azt a címerpajzsos, évszamos szemöldökkövet, amely a sümegi vár egyik ablakát vagy ajtaját díszítette, és amelyen az évszám mellett Vetési tizedik utódjának, Kövessy András püspök nevének kezdőbetűi olvashatók. A kőfaragvány egyben a vár 1553-tól tartó reneszánsz átépítésének befejezését jelzi.<sup>2</sup>

A két kőfaragvány által meghatározott időben hódított és virágzott a Dunántúl középső részén, a Bakony, a Balaton és a Somogyi–Zalai dombság vidékén a reneszánsz építészet. Kezdetben vele párhuzamosan egy ideig még itt is élt és virult a késői gótika. A drinápolyi békével 1568-ban hivatalosan elismert török hódoltság ezt követően megakadályozott minden nagyobb szabású építkezést, s ami mégis volt, az éppen a török hódítás ellen emelt végvárok fenntartására, erősítésére korlátozódott.

Az 1467 és 1567 közé eső száz esztendő közép-dunántúli építészetének számtalan részlete ismert, azonban múzeumokban megbúvó töredékek, az utóbbi évtizedek régészeti ásatásaiból és műemlék-helyreállításából előkerült részletek, a tágabb értelemben vett Balaton-környék átvizsgálása, újabban előkerült oklevelekből kiolvasható adatok, helyükön levő, de alig ismert épületrészek számbavétele az eddig tudottakkal együtt lehetővé teszi, hogy az emlékek, valamint a levéltári és irodalmi adatok segítségével a közép-dunántúli reneszánsz építészet története felvázolható legyen.<sup>3</sup>

A következőkben felsorakoztatott emlékeket és adatokat nem tervszerű ásató és falkutató munka, egy cél érdekében évtizedeken át követett tudományos kutatás eredményeiből ismerjük, mert sajnálatos módon annak sem személyi, sem régészeti, sem műemléki lehetőségei nem voltak adottak. Az emlékek nagyobb része eredeti összefüggéseiből, térből és időből egyaránt kiszakított kőfaragvány, olyan, amely múzeumok és műemlékek mindeddig fel nem mért, számba nem vett és a legtöbb esetben rendezetlen kőtári anyagában lappang. Az elérhető oklevelek adatai, a csak kis részben közzétett

régészeti megfigyelések bizonyítják, hogy a Dunántúl középső részének Veszprém, Zala, Somogy, Tolna és Fejér megyék területére eső részén a 15. század végén és a 16. század első felében sokkal több olyan épület állt, amelyekben reneszánsz részleteket, sőt tér- és tömegalakítást gyaníthatunk, mint amiről jelenleg tudunk. A megrajzolható kép ezért mai ismereteink alapján nem lehet teljes. További, tervszerű célkutatás feladata lehetne a hiányzó adatok régészeti ásatással, műemléki kutatással történő felderítése, amelyek a következőkben összefoglaltakat tovább bővíthetik, vagy akár alapjait módosíthatják.

A száz esztendő közép-dunántúli építészetének története a vizsgált, elérhető adatok alapján három, egymástól eltérő jellegű művészeti korszakra osztható. Az első még a késői gótika ideje, amelyben a reneszánsz művészetnek ezen a tájon csak a hatása jelentkezik. Ez az időszak Mátyás király halálának évével, 1490-nel zárul. Az ezt követő második korszak a reneszánsz építészet megjelenésének és elterjedésének ideje, amelyben azonban a még mindig élő gótika az új stílussal azonos hangszíval jelentkezik. A korai reneszánsz építészetnek ez a szakasza az ország egyéb területeihez hasonlóan a Dunántúl közepén is 1541-ig tart. Az addig virágzó építészetet a török hódítás söpörte el. 1541 után az ismert források és a rendkívül kis számban megmaradt, csekély építészeti emlék építkezésről alig tudósít, s ami kevésről mégis tudunk, az már nem a Jagello-kor reneszánsz stílusát, hanem a Bécsen át importált felső-itáliai késő reneszánsz művészet hatását tükrözi.

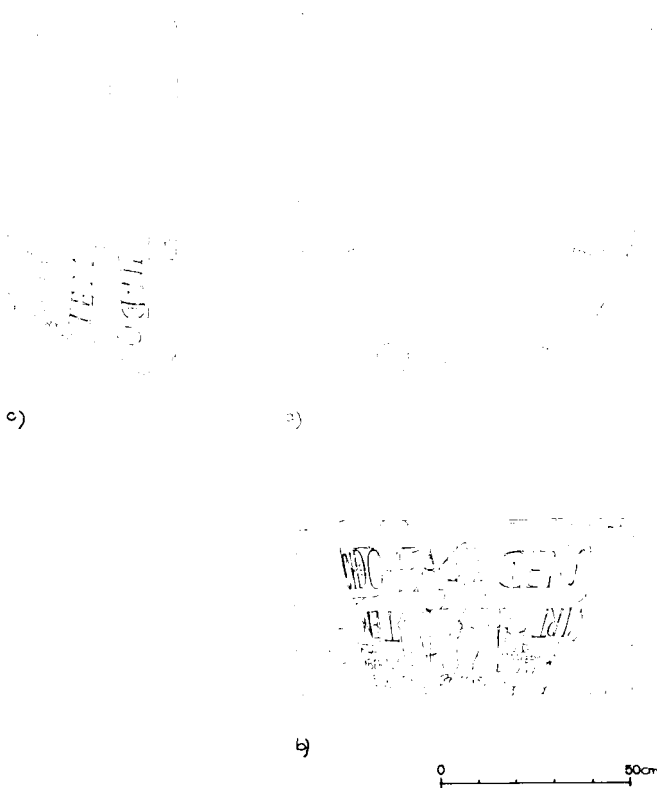
Az alábbiakban a Balaton körüli Közép-Dunántúl területének reneszánsz emlékeit kíséreltük meg összegyűjtve, építészettörténeti szempontok alapján összefoglalni, az egyes emlékek és emlékcsoportok részletesebb elemzésének igénye nélkül. Ha itt-ott mégis megvizsgálunk egy-egy kőfaragványt vagy épületet, azt azért tesszük, hogy az eddig tévesen értelmezett vagy nagyobbára közöletlen anyagot a vizsgált táj, illetve az ország egészének építészeti és művészeti képébe helyezhessük, vagy azért, hogy abból további következtetéseket vonhassunk le.

## 1. GÓTIKA ÉS RENESZÁNSZ HATÁRÁN: 1467–1490

A *veszprémi Vetési-oszlopfő*t a művészettörténeti szakirodalom a rajta látható címer és antiqua betűs felirata alapján tartja reneszánsz emlékeknek, elismerve, hogy a reneszánsz címert és a feliratot gótikus pillérre faragták.<sup>4</sup> Közelebbi vizsgálata valóban azt bizonyítja, hogy a kőfaragványt gótikus formákkal készítették. A vörös márványból faragott építészeti részlet nagyobb része egykor falban levő, durván lenagyolt, hasáb alakú tömb. Elül, simára faragott felületéből emelkedik ki a latin jelmondatos és évszámossal szalaggal, középpontú címerrel díszített félpillérkő. Ennek felfelé kehelyszerűen bővülő testét három, egymás feletti rétegben tekergő, feliratos szalag fedi be. Maga a félpillérkő alaprajzilag homorú oldalú fél hatszög, lent ugyanilyen, háromnegyed pálcából álló nyaktaggal, fent pedig egykor ezzel megegyező alaprajzú, ma töredékes, ferdén lemetezett fedlemezzel. A félpillérkő alsó, nyaktaggal keretezett része ezek szerint homorú oldalú, fél hatszög keresztmetszetű félpilléren állt, a töredékes fedlemez sarkairól pedig egy felette nyugvó faragott köréteg profiljai indulnak. A falsík mellett egy-egy kétoldalt hornyolt, valószínűleg körteprofilos oldallal rendelkező, a két kinyúló sarkon egy-

egy nagyobb keresztmetszetű, körteprofilos törpepillér szegélyezte az itt már egyenes oldalú, de még mindig fél hatszög alaprajzú, következő réteget.

A Vetési-kőhöz tehát lent és fent további faragott körétegek tartoztak. A csatlakozó alsó és felső profilok ismeretében, a félpillérfő alatti és felette emelkedő, oda rekonstruálható faragványok alapján a belőlük elképzelhető három réteg nagy vonalakban meghatározható. A három köréteg által rögzíthető összes jellegzetes forma, profil és részlet gótikus. Ez alól nem mentes a címer sem, csak a szalagok feliratainak betűformái kivételek. A három szalag közül a felsőn az „IN DEO FACIEMVS/VIRTV-TEM” jelmondat olvasható, az alsón pedig kisebb betűkkel és két sorban a készítettő püspök neve és a faragás évszáma: „ALBERTVS·EPS·W·ME·FIERI·IVSSIT I 167” (1. ábra).



1. A veszprémi Vetési-kő felmérési rajza: a)előlnézet, b)felülnézet, c) oldalnézet

A három réteg kőből összerakható építmény fal mellett álló pasztofóriumra vall. Ezen belül a Vetési-oszlopfőnek nevezett, évszámos félpillérfő olyan, homorú oldalakkal vájatolt, esetleg csavart oszlopon nyugvó fejezet lehetett, amely konzolszerűen tartotta a felette emelkedő feltételezhető szentségház építményét. Alacsony elhelyezésének bizonyítéka a középső szalag fejjel lefelé álló felirata, amely csak szemmagasságból olvasható. A félpillérfő simára faragott teteje már egyben a szentségtartó fülke alja

volt, a sarkaiból induló profilok pedig a felépítmény testét díszítő, tagoló sarokpillérek. A továbbiakban egy vagy több rétegből kialakított fülke felett kezdődhetett azután a fiatornyos csúcs, ahogy mindez a hazai késői gótikus szentségházak esetében mást is látható.

A veszprémi múzeum három olyan késő gótikus töredéket őriz, amelyek feldolgozójuk, Tóth Sándor szerint egy pasztofórium felső részéhez tartoztak és ugyancsak Vetési Albert püspökségének idejéből származhatnak.<sup>5</sup> Mindhárom a székesegyház 1907–1910 közötti átépítése alkalmával, annak falaiból került elő. A gazdagon tagozott, fiálás faragványok homokkőből készültek. Közülük kettő olyan fiatornyos, keresztvirágos réteggő, amely nyolcszöges szerkesztéssel készült. Ugyanígy szerkesztés alapján faragtak egy fennmaradt féloszlopfoot is, amelyet Tóth Sándor szintén pasztofórium részének tart. Talán ugyanennek volt része az a hatszöges hálóval szerkesztett réteggő is, amelynek oldalain ugyancsak fiatornyok részletei, illetve lezáró keresztvirágai láthatók. A négy faragvány Tóth Sándor szerint a székesegyház szentélyében álló szentségház része lehetett. A Vetési-kő helyének, illetve felhasználásának meghatározása nyomán talán nem túlzás annak feltételezése, hogy az öt faragvány, vagy közülük egyesek nem csak a székesegyházban képzelhetők el fal mellett álló szentségházként, hanem a Vetési Albert által újjáépíttetett Szent György-kápolnában is.

A vörös márvány félpillérő antiqua betűs szalagjai Veszprém késő gótikus emlékei között nem állanak egyedül. A Szent György-kápolna feltárása alkalmával előkerültek a Vetési püspök által faragtatott kápolnakapu töredékei, amelyekből azt formailag rekonstruálni lehetet. A kapu számárhátíves, fiálás és kúszóleveles, vörös márvány oromzatában elhelyezett püspökcímer formája és részletei, az annak két oldalán tekergő feliratos szalagok és az azokon látható antiqua betűk a Vetési-pillérő legközvetlenebb rokonai.<sup>6</sup> A Szent György-kápolna késő gótikus kapuja alapján – amelynek egyébként csak oromzatát faragták vörös márványból, kerete azonban fehér homokkőből készült – nem lehetetlen, hogy az ismertett töredékekből elképzelhető szentségtartónak csak az az alsó tagozata készült vörös márványból, amely a készítettő nevét, címerét és jelmondatát viselte, s ezáltal kiemelt szerepe volt. A kápolna kapujának oromzata hasonló szempontok miatt készült nemesebb anyagból. Mindkét részletet jó felkészültségű, de gótikus stílusformákkal dolgozó szobrász faragta, a kapukeret és a szentségház többi részét pedig feltételezhetően a szobrász terve alapján, de már helyi anyagból és kőfaragóval készítették.

A két kőfaragvány, a feltételezett szentségház és a kápolna kapujának részletei a Mátyás-kori késői gótika ismert formavilágáról tanúskodnak. Reneszánsz hatást mutató egyetlen jellegzetességük a szalagok feliratának antiqua betűi.

A Vetési pillérő részletes elemzése annak bizonyítására volt szükséges, hogy a magyarországi reneszánsz emlékei közé az semmiképpen nem sorolható. Nem sorolják oda sem formái, de még szalagjainak antiqua betűs feliratai sem, mint ahogy ugyanezek nem sorolják reneszánsz emlékeink közé a Szent György-kápolna vele azonos formavilággal faragott kapuzatát, legfeljebb az épített humanista műveltségéből származóan a reneszánsz szellemi hatását bizonyítják.

A Szent György-kápolna kapujához és a rekonstruált szentségházhoz hasonlóan késő gótikus lehetett a kápolna Vetési építtette új oltára is, sőt a kápolna belső festése sem készülhetett „a reneszánsz minden pompájával”.<sup>7</sup> A kápolna oltárát Vetési püs-

pök 1476-ban kiállított és festett címerével díszített oklevélben birtokokkal látta el. Az ezen látható címer a félpillér és a kapu címeréhez hasonlóan éppúgy gótikus formájú, mint a püspök hasonló korból származó sümegi címerkőve is. Az oklevél tartalmazza a kápolna átépítésének első említését. Ha elfogadjuk azt a feltételezést, hogy a Vetési-pillérfő a kápolna szentségházához tartozhatott, akkor a rajta olvasható 1467-es évszám az újjáépítés időpontját is meghatározhatja.

A Hunyadiak familiárisi köréből kiemelkedett és Mátyás király által püspöki székre emelt, Itáliában tanult Vetési Albert humanista műveltsége, a királyi diplomáciában betöltött szerepe közismert.<sup>8</sup> Az is tudott róla, hogy püspöki székhelyén nem csak a saját sírkápolnájának szánt Szent György-kápolna újjáépíttetése fűződik nevéhez. A székes-egyház kifestetéséről,<sup>9</sup> benne orgona építtetéséről szóló adatok<sup>10</sup> szerint 1470 körül tetette rendbe egyházmegyéje főtemplomát. A vár alatti káptalani városrészben kórházat alapított és abban kápolnát emeltetett.<sup>11</sup> Fennmaradt címerkőve alapján ő fejeztette be a *sümegi várnak* a század közepén megkezdett, nagyszabású bővítését és átépítését.<sup>12</sup> Lehetséges, hogy a század végén említett Sümeg városi Mária-kápolna építtetője is ő volt,<sup>13</sup> mint ahogy valószínűleg személyéhez fűzhető a sümegi vár gótikus kápolnája,<sup>14</sup> valamint annak a késő gótikus ajtó- és ablakkeret töredékekből álló kőfaragvány anyagnak készíttetése is, amely a sümegi vár átátása során került elő, és amely az ottani püspöki lakószárny helyiségeihez tartozhatott.<sup>15</sup> Az sem kizárt, hogy elődjének, Gatalóci Mátyásnak vörös márvány gótikus sírkövét is Vetési faragtatta.<sup>16</sup>

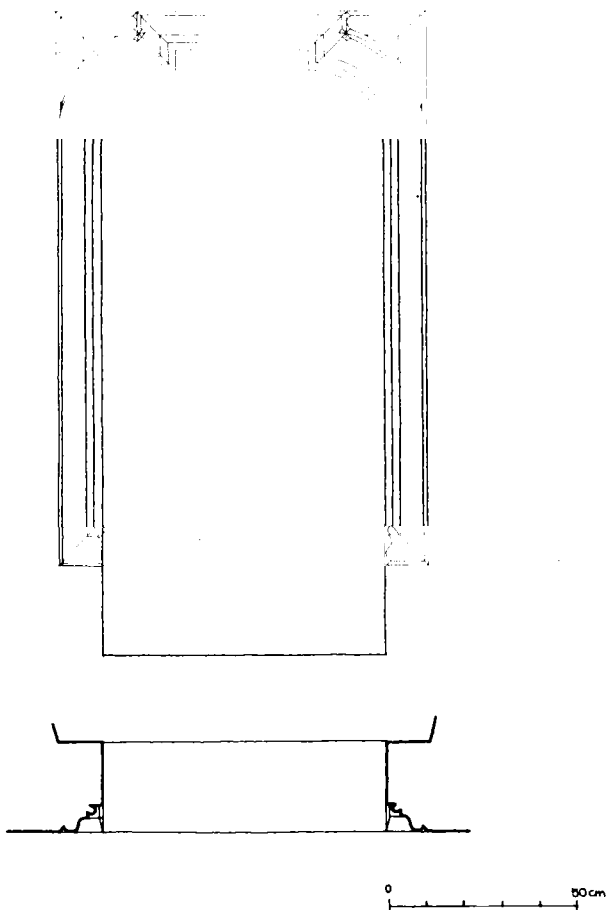
Vetési Albert építkezései Veszprémben és Sümegen egyaránt a késői gótika körébe tartoztak. Nagy kiterjedésű egyházmegyéjében feltételezhetően nem csak ezen a két helyen hagyta építtető keze nyomát. Berhida és Szentbalázs falusi plébániatemplomainak szentségházai – mindkét falu püspöki birtok lévén – minden bizonnyal Vetési gondoskodásának köszönheti létét, és talán neki tulajdonítható a Szentbékállai felett romjaiban megmaradt püspöki nyaralópalota építtetése is.<sup>17</sup> Kutatás és főleg régészeti feltárás hiányában Vetési püspök építkezéseiről több nem tudható, az ismert adatokból azonban az semmiképpen sem olvasható ki, hogy Veszprém az ő püspöksége idején a reneszánsz művészet központjai közé tartozott volna, és hogy az új stílust ő honosította volna meg ott.<sup>18</sup> Székhelye évszázadok óta adottságainál fogva valóban művészeti központ volt, püspökségének a Dunától a Drávaig terjedő területe az ország központjával, a királyi udvarral tartott közvetlen kapcsolatot, részben püspökei kiváltságos helyzete miatt, részben mert az egyházmegye Budáig terjedt. Ez a művészeti központ azonban Vetési Albert idejében még a gótikus művészetet képviselte.

A korának hazai főpapjaihoz hasonlóan humanista műveltségű Vetési művészetpártolása, építtető tevékenysége a Mátyás-kori magyarországi művészet körébe szervesen illeszkedik, akár csak Vitéz János érseké, a humanizmus legkorábbi vezéralakjáé, aki éppen az 1460-as évek második felében építkezett Esztergomban gótikus stílusban, vagy Beckensloer Jánosé, aki az 1470-es évek elején késői gótikus formákkal építtette fel az egri püspöki palotát.<sup>19</sup>

Vetési, mint a 14. század elejétől minden veszprémi püspök, megyéje főispánja is volt. Udvartartásának a papság és a káptalan mellett a megyei nemesség is részese volt. Művészetpártoló tevékenységének rájuk tett hatása adatok hiányában ma még nem ismert, de aligha hihető, hogy azok esetleges saját építkezéseikben ne őt igyekeztek volna követni.

Vetési Albert 1486-ban bekövetkezett halála után Mátyás király a püspöki széket három évig nem töltötte be. A főispáni tisztséget Kinizsi Pálnak adományozta, aki ekkor már majd másfél évtizede Veszprém megyei nagybirtokos volt. 1472-ben kapta meg a fiúutód nélkül elhunyt Vezsenyi László nagyvázsonyi várát a hozzátartozó uradalommal, 1479-ben pedig az addig Garai-birtok Somlyó várát és tartozékait. A szerte az országban hatalmas birtokokkal rendelkező Kinizsi családi lakóhelyéül *Vázsonyt* választotta, és itt 1480 táján nagyszabású építkezésbe kezdett.

Elsősorban a lakóhelyének szánt várat építette át, majd a mezőváros plébániatemploma, végül a település mellett emelt pálos kolostor építtetése jelezte működését.<sup>20</sup> Mindhárom építkezése késő gótikus jellegű, mindhárom építmény alaprajzi elrendezése, tér- és tömegformálása, valamint építészeti részletei a gótika formavilágát képviselik. Egyetlen kivétel ez alól az 1481-ben korábbi épületből átalakított plébániatemplom szerkezetében még gótikus, de profilozásának egyes elemeiben és lábazatának megoldásában már reneszánsz vállköves-pálcátagos sekrestyeajtaja (2. ábra).



2. Nagyvázsony, a középkori plébániatemplom sekrestyeajtájának felmérési rajza



A vár részletei, főleg pedig alaprajza és felépítésének szerkezetei alapján aligha tartatható az a nézet, amely szerint „Mátyás kedves hadvezére, Kinizsi Pál Vázsonyban reneszánsz palotát építtetett magának”.<sup>21</sup> A feltárásból előkerült töredékek között voltak reneszánsz építészeti faragványok, de ezek csak azt bizonyítják, hogy Vázsonyban a Buda hatását tükröző részletek elég korán megjelentek. „Bár nincs okunk feltételezni, hogy a királyi udvar építkezései, Mátyás király nagyszabású munkálatai hatástalanok voltak Vázsonyban, mégis minden valószínűség szerint valamivel későbbi építési periódus bizonyítékai a vázsonyi reneszánsz köemlékek” – írta már 1959-ben Éri István, a vár feltáró régésze,<sup>22</sup> az ásatás során feltételezve, hogy az általa talált töredékek Kinizsi nevéhez nehezen fűzhetők.

A délvidéki végvárak építésében tevékenyen részt vevő, a várépítésben minden bizonnyal jártas Kinizsi vázsonyi vára mellett feltételezhetően *Somlyón* is építkezett.<sup>23</sup> Felügyelete mellett 1491-ben familiárisa, Leányfalusi Ágoston somlyói várnagy vezetésével erősítették meg *Csobánc* várát.<sup>24</sup> Leányfalusi „a vár körül igen hasznos épületeket emelt”, amelyek mögött a vár délnyugati új kaputornyának, az ez előtt levő farkasveremnek és a hozzávezető utat védő falszorosnak, valamint a külső falaknak és nem utolsósorban a romjaiban ma is látható nagy toronynak építését sejtethetjük. A Kinizsi nevéhez fűzhető várépítkezések, Vázsony, Somlyó és Csobánc átépítése azonban nem voltak egyedülállók a Közép-Dunántúlon ebben az időben. Habsburg Miksa 1490. évi dunántúli hadjáratának hatására másutt is erősítették a várakat. Ekkor készülhetett a veszprémi vár külső kapujának bővítése és belső várának kapuja előtt az egykori rondella, a Bakonyban levő *Döbrönte várában* pedig a külső vár és az annak kapuját védő rondella.<sup>25</sup>

A várépítés mellett messze környék egyházi építészetére is hatással voltak a vázsonyi építkezések.<sup>26</sup> Az 1480 és 1500 közötti időből a Balatonfelvidéken öt olyan templom létezik, amelyek késő gótikus szentélye majdnem azonos alaprajzú, boltozataik és azok bordái kis eltéréssel megegyezők, ablakaik mérművei egymást ismétlik és egyéb részleteikben is rokonok. A vázsonyi pálos kolostor és a plébániatemplom hatását mutató *salföldi pálos kolostor* új, 1500 körül emelt szentélye, a *zalaszántói templom* átépítése és új szentélye, az elpusztult *karmacsi templom* részletei, valamint a Kinizsi által építtetett és a múlt században átformált *dabronyi templom* azt bizonyítják, hogy „Vázsony...a XV. század végén jelentős, országos értékű művelődési központtá vált”.<sup>27</sup> Veszprémmel együtt a Mátyás-kori Magyarország főúri központjaihoz hasonlóan a század végéig a gótikus stílus képviselője, amelyben a reneszánsz hatása csak nyomokban jelentkezett.

A vázsonyi és hatásukra felépült késő gótikus kolostori és falusi templomok a Balaton környékére is bizonyítják, hogy „a korszak legnagyobb építkezéseit a Mátyás által nagyon pártfogolt pálosok végezték”, nem csak az országos méretű, de a vidék építkezéseiben is.<sup>28</sup>

A Bakony és a Balaton vidékén a Veszprémből és Vázsonyból kiinduló művészeti hatásoknak a veszprémi püspök és egy-egy, Kinizsihez hasonló nagyúr volt a megindítója. A püspök-főispán és az építtető főúr familiárisaiban, a szerzetesrendekben és a káptalanokban, a környékbeli birtokos nemességben hamarosan követőkre talált. *Döbrönte várát* 1497 körül a királyi udvarhoz közelálló Himfi Imre visegrádi várnagy, maga is tekintélyes birtokkal rendelkező nemes bővítette.<sup>29</sup> A Tátika és Rezi várait, vala-

mint Keszthely városát birtokló Gersei Petök nevéhez fűződik a zalaszántói templom bővítése az 1480-as évekből, amikor feltételezhetően *Tátika várában* is építkeztek. A karmacsi templom új szentélye a faluról elnevezett kisenemesi család patronálása mellett készült,<sup>30</sup> *Vörösberény* Árpád-kori templomában pedig a veszprémvölgyi apácák gondoskodását vélhetjük a szentély északi oldalára emelt fiatornyos szentségházban. A Balatonfüred feletti, elpusztult *Siske* falu templomában a birtokos tihanyi apátság készíttetett a 15-16. század fordulóján késő gótikus keresztelődmedencét, az Aszófő melletti *Kövesden* pedig fali szentségtartót. A Balaton keleti vidékén birtokos fehervári prépostsághoz kapcsolhatjuk a teljesen átépített, de századunk elején még ép, oromzatán 1481-es évszámmal rendelkező *vilonyai* paplakot. A hasonló módon háromszatú, csak ásatásból ismert *zirici* házat talán az ottani ciszterci apátság építtette ebben az időben és talán ugyanúgy plébániának. Ebből a korból származnak azok az ugyancsak kőből épített házak is, a *vázsonyi* Szent István-templom déli oldala mellett kerültek elő annak helyreállítása alkalmával, nem utolsósorban pedig a Nagyvázsony melletti, elpusztult *Csepely* falu nemesi udvarháza. A sok nemesi kúria között mai ismereteink szerint az egyetlen emeletes, de a maga korában bizonyára nem egyedülálló a *devecseri*, amelyet valamikor 1480 körül Kinizsi zalai alispánja, Csoron Gergely építtetett. A sort a 16. század elejéről származó *alsóörsi* udvarház zárja. Okleveles adatok alapján ennél természetesebben többről is maradt említés. 1496-ban Zalaszántón említettek egy olyan méretű gazdag jobbágyházat, amely helyet tudott adni a járási ítélszék üléseinek.<sup>31</sup>

A közép-dunántúli késő gótika építtetői közt – ha áttételesen is – maga Mátyás király is helyet foglalt. A királynéval, Aragoniai János bíboros esztergomi érsekkel és népes kíséretével 1480 január végén érkezett a Bakonyban meghúzódó *lövöldi* (ma Városlőd) karthauzi kolostorba. Több napot töltöttek itt, miközben a király gazdagon megajándékozta a kolostort. Két cella építésére 400 forintot, majd újabb 310 forintot és könyveket adott, és hozzájárult egy Kislövöldön építendő halastó költségeihez és több épület, köztük egy könyvtár építéséhez.<sup>32</sup>

A tihanyi és a veszprémi múzeum kőtárában őrzött városlődi késő gótikus kőfaragványok alapján biztosra vehetjük, hogy az egykori kolostorban a 15. század utolsó negyedében valóban folyt építkezés. A kövek között gazdagon tagolt, Mátyás-kori kapubéllet lábazati darabja és egy ehhez hasonló falpillér négy réteggöve, Veszprémben pedig gazdag profilú ablakkeret két darabja van. A veszprémi múzeum a falpillér profiljával megegyező, körtetagos idomtégla boltozati bordákat és egy, ezekhez tartozó zárókövet is őriz, amelyek részleteiből hálóboltozatos késői gótikus belső térre lehet következtetni. Egy, a 16. század elejéről származó ábrázoláson a kolostor templomának északi oldalán magas téglaromzatokkal, ezek tetején kereszttrózsával díszített és mázas cseréppel fedett kisebb épület látható. Elhelyezése alapján talán kápolna vagy akár a könyvtár is lehetett. A lövöldi kolostor abban az időben nagy könyvtárral rendelkezett, ott könyvmásoló és könyvkötő műhely működött. A megmaradt kőfaragványok, a boltozati részek és az ábrázolás alapján talán nem túlzás annak feltételezése, hogy az egykori Lövöldön késő gótikus formákkal a templom északi oldalán emelt épület a Mátyás király adományából 1480 után épített könyvtár volt.<sup>33</sup>

A veszprémi múzeumban a lövöldi idomtégla bordák mellett *Veszprémből* származó ugyanilyen darabok is vannak. A 15. század végén nem csak Lövöldön működött tehát

az az építőcsoport, amely az akkor divatos és összetett hálóboltozatokat idomtégla bordákkal építette, hanem Veszprémben is, ahol az említett bordák a vár alatti domonkos apácázárda ásatásából származnak.

1489. november utolsó napján az itteni káptalan előtt jelentette be Ráskai Balázs budai udvarbíró, hogy a Veszprém városában és Nagypécselyen levő 18 jobbágytelkét, amelyeket ugyanezen év szeptemberében a domonkos apácák Szt. Katalin-kolostorától vásárolt, a maga és családja lelki üdvéért a székesegyházra hagyja.<sup>34</sup> Amint arról már korábban volt szó, Vetési Albert halála után Mátyás király a veszprémi püspöki széket három évig betöltetlenül hagyta. 1486 és 1489 között a király nevében javainak kezelője, budai udvarbírója, Ráskai igazgatta a püspökség birtokait. Ebben az időben kerülhetett az apácákkal kapcsolatba, akiknek priorja már 1481-ben azért adott el egy közeli malmot, hogy a beomlással fenyegető kolostortetőt rendbehozza. A kolostor újjáépítése érdekében egyébként 1486-ban és 1488-ban további birtokrészeket adtak el.

A kolostor 1936-ban részben feltárt romjaiból csak a templomot ismerjük. A sokszög záródású, támpilléres szentély magasan álló északi falán jellegzetesen Mátyás-kori, homorúan vájolt boltozati gyámkövek ülnek. A múzeumban őrzött boltozati bordák ezekről induló hálóboltozatról tanúskodnak. A templom szentélye tehát a 15. század végén épült és építésében része lehetett Ráskai Balásznak.<sup>35</sup>

A század végéről további veszprémi építkezésekről nincs tudomásunk. Az új püspök, az ifjabb Vitéz János, jóformán megszakítás nélkül külföldön járó diplomata. Az Itáliában tanult, művelt humanista főpap esetleges építkezéseiről nem maradt fenn adat. Vörös márvány sírkövének kis töredéke az 1500 körüli késői gótika emléke.<sup>36</sup>

A megmaradt épületek, kiásott romok, építészeti részletek és kőfaragványok, valamint az eddig ismert történeti adatok egytől egyig azt látszanak bizonyítani, hogy a Balatontól északra elterülő Veszprém, Zala és Fejér megyei vidéken a Mátyás király halála előtti időben reneszánsz építészetnek nincs nyoma. Vetési Albert és ifjabb Vitéz János püspöki székhelyének új épületei, templomai, kolostorai a késői gótikus stílus formavilága és szerkezeti ismeretei szerint épültek, akárcsak a főnemesség várai, a nemesek udvarházai, a mezővárosok kolostorai és a falvak templomai.

Amilyen bőségben táruul élénk a Balatontól északra elterülő vidék késői gótikus építészete, olyannyira nem ismertek a déli oldalon a 15. század második feléből származó épületei. Százötven év török hódoltsága és az azt követő barokk újjáépítés nem sokat hagyott Somogy megye olykor feltételezhetően a veszprém-zalai tájhoz hasonló gazdagságából. Somogy középkori építészete egyébként is alig kutatott, 1490 előtti állapotáról sem régészeti, sem műemléki szempontból nem rendelkezünk a tő északi oldalához mérhető adattal.

A Balatontól délre fekvő közép-dunántúli területről ennek ellenére megállapítható, hogy az 1467 és 1490 közötti időből reneszánsz emlék nem ismert, az eddig megjelent szakirodalomban, az ismert történeti adatokban, régészeti, múzeumi és műemléki anyagban nem maradt arra vonatkozó bizonyíték, hogy a reneszánsz építészet ebben az időben ezen a tájon nyomot hagyott volna.

Mindezek nyomán a Közép-Dunántúl 1490 előtti építészetéről egyértelműen ki-

mondható, hogy abban a reneszánsz stílusnak még nincs nyoma, bár egyes késői gótikus emlékeken fellelhető hatása tagadhatatlan.

## 2. A RENESZÁNSZ MEGHONOSODÁSA ÉS ELTERJEDÉSE: 1491–1541

1494-ben halt meg Kinizsi Pál, a Közép-Dunántúl egyik késő középkori nagy építetője. Az általa alapított és építtetett *vázsonyi pálos kolostor* templomába temették, sírja fölé özvegye és örököse, Magyar Benigna – akinek férje művészetpártolásában nem csekély szerepe lehetett – gazdag faragású síremléket emeltetett. Ennek a valószínűleg lépcsős talapzaton elhelyezett tumbának vörös márvány fedlapján a kései gótika realizmusával faragták meg Kinizsi páncélos alakját. A tumba négy oldalát a törökverő hadvezér életéből vett jelentekkel formált domborművek díszítették, ahogy az két megmaradt lovas domborműves és egy harmadik, azokkal azonos keretelésű töredéken látható. Kinizsi Pál nagyvázsonyi síremléke a gyulafehérvári Hunyadi tumbák késői rokona, valamelyik országos jelentőségű kőszobrász központ kétségtelenül reneszánsz hatásokat tükröző, de még gótikus műve.<sup>37</sup>

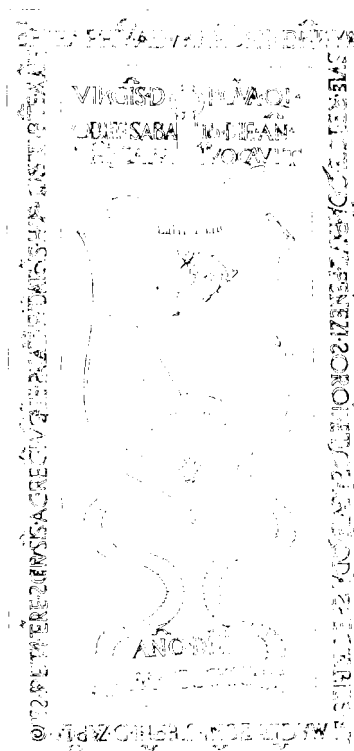
Tiszta reneszánsz formavilágot képvisel viszont az a Kinizsi halálát megelőző évekre, tehát 1490 és 1494 közé helyezhető időre rögzíthető kerubfejes töredék, amely Budáról, a királyi udvar mesterei közé tartozó, a művészettörténeti kutatás szerint a Márványmadonnák mesterének nevezett itáliai szobrász műhelyéből került Nagyvázsónyba, ahol a vár kápolnáját vagy a pálos kolostor templomát díszítette.<sup>38</sup>

Az 1500-ban elhunyt Perneszi Pálné Szapolyai Orsolya vörös márvány sírköve, amely az egykori *porvai* pálos templomban maradt meg, az első, egészben ránk maradt reneszánsz faragvány a Dunántúl közepén. Mélyített mezőjében karikára fűzött kettős szalagon függő címeres pajzs látható, amely alól kétoldalt redőkbe szedett szalag lebeg. A sírkő széles és sima peremén antiqua betűs latin felirat örökíti meg az elhunyt nevét és azt, hogy az egykori kolostor kegyurának, Szapolyai István nádornak volt a húga. A feliratban olvasható évszám Pernesziné halálának éve, sírkövének faragása az ezt követő időre helyezhető. Az 1500-as évek elejére utal a szalagokon függő címer és a szalagok formálása, az egész faragvány kissé száraz felfogása<sup>39</sup> (3. ábra).

Kinizsi tumbája, az általa itáliai szobrásszal faragtatott dombormű és Szapolyai Orsolya sírköve egyaránt „import” művészetet képvisel ezen a tájon. Az 1490 után megjelenő reneszánsz faragványok az ország többi részéhez hasonlóan ide is az országos nagy művészeti központokból, elsősorban Budáról érkeztek.

Ezek a 15–16. század fordulójáról származó, ezen a vidéken a legkorábbi reneszánsz emlékek építészeti keretben, épített környezetben elhelyezett sírkövek, ezért tartoznak a kor építészetének történetébe. Közéjük tartozik Vetési Albert püspök veszprémi, vitatott korú síremléke, amely alakos megformálásával az eddigiektől eltérően más, a késői középkorban divatos főpapi síremlékek típusának képviselője, formavilágával pedig a hazai korai reneszánsz művészet két, egymást követő stílusirányzatának határán áll.<sup>40</sup>

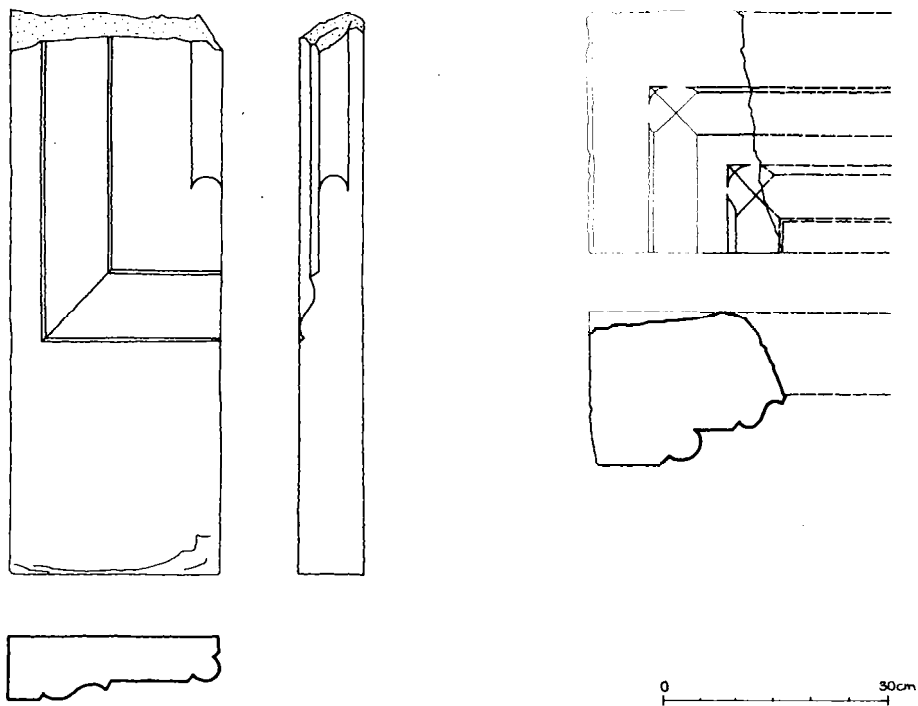
További adatok hiányában a Vetési sírkőhöz hasonlóan egyelőre nem lehet eldönteni a vázsónyi reneszánsz épülettagezatok, főleg ajtókeret töredékek keletkezési idejét sem. Egyesek Balaton környéki anyaga és profiljainak átmetsződő sarkai arról tanús-



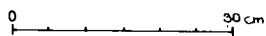
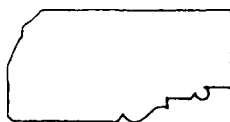
### 3. Porva, r.k. templom, Szapolyai Orsolya sírkövének felmérési rajza

kodnak, hogy azokat már helyi mesterek és talán Vázsonyban faragták. Ez az építkezés a töredékekről leolvashatóan 1490 utánra helyezhető, és esetleg Kinizsi vagy Magyar Benigna második férje, Mislenovith Márk által folytatott építkezéshez köthető. Az új ajtókeretekkel valószínűleg a lakótorony és a palotaszárny belsejét díszítették.<sup>41</sup> (4. ábra)

A 16. század első negyedében Nagyvázsöny mellett még mindig *Veszprém* volt a vidék legjelentősebb művészeti központja. A vár alatti városrész kanonoki házáiról az előző század második felétől vannak adatok, építészeti képük azonban ismeretlen, mint ahogy a várban álló épületekről sem szólnak a források. A székesegyház előtti tér burkolata alól vörös homokkőből faragott ajtókeret reneszánsz profilozású darabja került elő (5. ábra). Hasonló és egész ablakokká összerakható faragványokat emeltek ki a nyugati várfalnak a Tolbuhin u. 9. számú ház mögötti szakaszából. Mindezek valószínűleg világi épületekhez tartoztak.<sup>42</sup> A Bakonyi Múzeum két további kis kerettörédket őriz ismeretlen helybeli lelőhelyről, amelyek talán a vár alatti domonkos apácakolostorból 1936-ban előkerült reneszánsz faragványokkal azonosíthatók. Az egyik egy

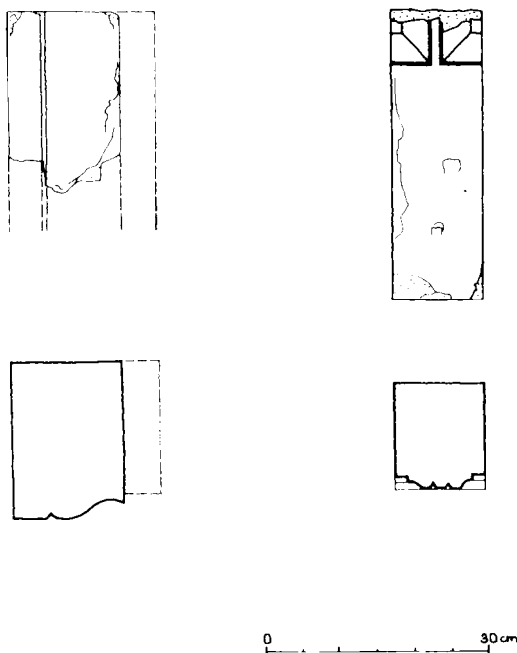


4. Ajtókeret-töredékek a nagyvácsnyi várból



5. Ajtókeret-töredék a veszprémi várból





6. Két veszprémi töredék a Bakonyi Múzeumból

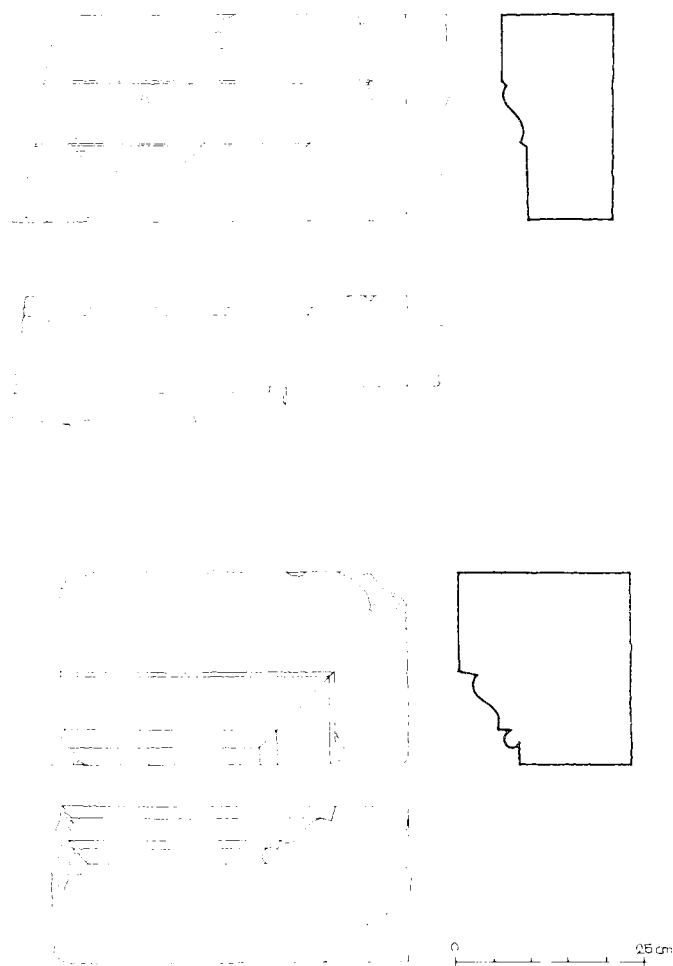
kimaprofilos ajtószárkő töredéke, a másik pedig egy ezzel azonos tagozatú, kőkeretoztású ablak középosztójának alsó darabja (6. ábra). A két töredék talán annak az 1500 körüli építkezésnek az emléke, amelyről a kolostor templomának szentélyével, illetve késő gótikus idomtéglabordás boltozatával kapcsolatban már volt szó.<sup>43</sup>

A fenti, ma még azonosíthatatlan töredékek a várfalból kiemelt ablakkeretekkel együtt csak annyit bizonyítanak, hogy Veszprémben az 1500 körüli építkezéseken jelentek meg először reneszánsz tagozatok. A domonkos apácák templomának és esetleg kolostorának újjáépítésével feltételeesen Ráskai Balázs hozható kapcsolatba, a vári építtetőket pedig Beriszló Péter püspök (1515–1520) körében gyaníthatjuk. Vele újból itáliai tanultságú és műveltségű humanista került az egyházmegye élére. Országos méltóságai miatt székhelyén ő sem élt sokat, főleg dalmatákból álló udvartartása azonban lehetett az új stílus terjesztője. Vikáriusa, a spalatói Thomas Niger, Dalmácia egyik legismertebb humanistája, a püspökség adminisztrátora és javainak kezelője pedig a püspök unokaöccse, a segesdi, majd somogyi főesperes és felsőörsi prépost Statileo János, 1515-től királyi titkár, nagybátyja nevében a királyi tanács tagja.

Beriszló és körének feltételezett veszprémi építkezéseiről adatok nem szólnak, az azonban ismert, hogy Budán a század első éveiben, amikor Váradi Péter kalocsai érsek pártfogoltjaként királyi titkár lett, háza volt, és ebből az épületből, az Uri u. 42. számú házból nevének töredékével ellátott, vörös márvány reneszánsz ajtókeret része került elő, építtető voltának bizonyítékeként.<sup>44</sup>

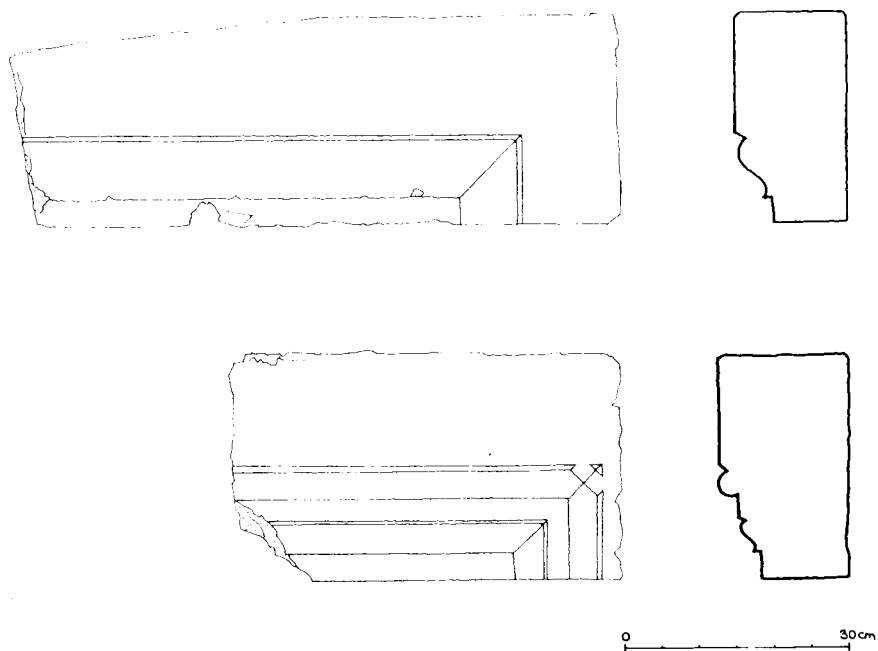
Beriszló püspökségének idejéhez köthető a *sümegei vár* reneszánsz kőfaragványainak

korábbi rétege is. A vár 1957 és 1964 között történt feltárása idején részben az épületek omladékából, részben a ciszterna burkolatába másodlagosan befalazott kövek közt több, a 16. század első évtizedeire meghatározható ajtó- és ablakkeret-töredék volt. Anyaguk egyrészt a vázsonyi, valószínűleg ugyanebből a korból származó építkezésből ismert Buda-vidéki márga, másrészt Balaton-felvidéki fehér és vörös homokkő. Az előbbieket a vázsonyiakkal megegyezően lapos és széles tagozatokkal, finomra csiszolt felülettel budai műhelyben faraghatták. Az utóbbiakat a hasonló vázsonyiakkal együtt helyi anyagból, helyi mesterek készíthették, ahogy azt gorombább formáik, kevésbé finom megmunkálásuk egyértelműen bizonyítja. A sümegi építkezés a kőfaragványok alapján 1500 és 1520 közé tehető. Helye és szintere a belső vár lehetett. A reneszánsz részletekkel együtt erre a korra valló késő gótikus faragványok, mérmű- és vakmérműves töredékek is kerültek elő (7. ábra).<sup>45</sup>



7. A sümegi vár két ajtókeret-töredéke

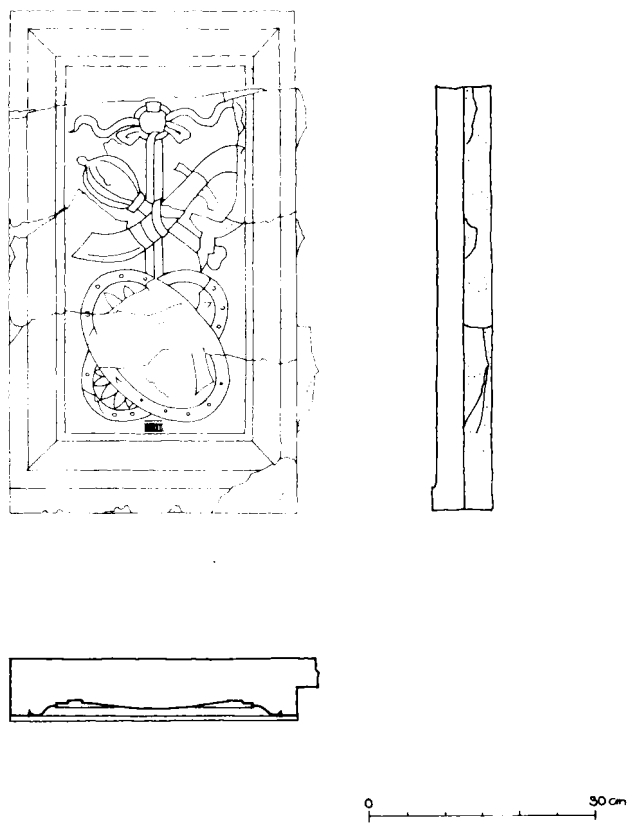
1953-ban a *csobánci várban* romvédelmi munka közben több reneszánsz ajtókeret-darabot találtak. Helyi vörös homokkő anyaguk, pálcátagos és durvábban megmunkált profiljaik a vázsonyi és a sümegi töredékekkel azonosak. A vár 16. század eleji birtokosa a középkortól itt élő Gyulaffy család István nevű tagja volt. Alakja a történeti adatokban ismeretlen. Feltételezhető csobánci építkezéseiről semmiféle írásos emlék nem maradt, csak az tudható róla, hogy felesége abból a Báthori családból származott, amely nemcsak a Nyírségben, de a Balaton déli oldalán elterülő somogyi tájon ebben az időben nagy reneszánsz építkezéseket végzett (8. ábra).<sup>46</sup>



8. Ajtókeret-darabok a csobánci várból

*Somlyó* belső várának keleti szárnyában, az udvari csúcsíves árkádsoron álló emeleti folyosó falában reneszánsz kandalló maradványai hirdetik, hogy az új stílus ott is nyomot hagyott. A vár 1495-től Bakócz Tamásé volt. A vár uradalmát ő szervezte újjá 1500 körül, elképzelhető tehát, hogy Somlyón is építkezett.<sup>47</sup>

A veszprémi, vázsonyi, sümegi, csobánci és somlyói faragványok egyaránt balatonfelvidéki homokkőből készültek. Ez az építészettel összefüggő reneszánsz stílusú kőfaragás helyi meghonosodását jelzi. Az öt várban nagyjából azonos időben, az 1510–1520-as években folytatott építkezések kőfaragványai nem csak az új formák megjelenését jelentik, hanem azt is, hogy a helyi kőfaragók átvették és alkalmazták az új stílus formavilágát. A reneszánsz formák meghonosodása azonban egyelőre csak a részletek alakításában jelentkezett: kapuk, ajtókeretek, ablakok, kandallók készültek a már álló, korábbi épületekbe, s a kedvelté vált új formák mellett tovább éltek a régiek is.

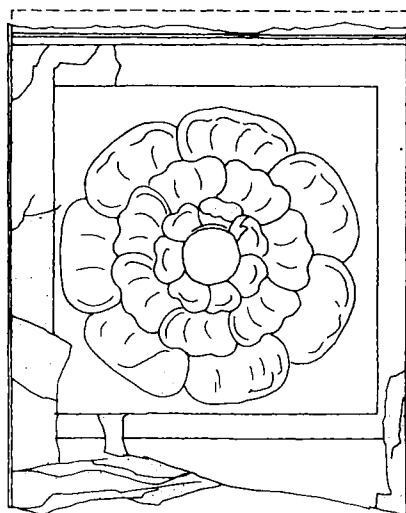
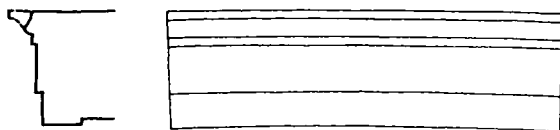


9.a-b) Beriszló Péter veszprémi püspök feltételezett síremlékének töredékei

A Balaton környékének a budai központtal való kapcsolata az új formák helyi kibontakozása ellenére sem szűnt meg. Építészeti tagozatok ugyan már egyre ritkábban, a sírkövek azonban még az országos jelentőségű műhelyekből érkeztek, mint ahogy ezután is dolgoztak budai mesterek a Bakony–Balaton vidékének építkezésein.

A bakonyi *Csatka* egykori pálos kolostorának templomában temették el 1516-ban Szentléleki Miklóst és sírja fölé vörös márványból faragtak sírkövet. A sírkő formai megoldása az Esztergomból és Budáról ismert sírkövekkel azonos, felső részén a karikára fűzött szalagokon függő címerpajzsot láthatjuk. Maga a címer a budavári domonkosok templomából előkerült Szentléleki sírkő címerével azonos.<sup>48</sup>

A sírkőtípus további, töredékesen fennmaradt emléke *Beriszló Péter veszprémi püspök sírköve*. 1525-ben készítette a káptalan támogatásával unokaöccse, a már említett Statileo János felsőörsi prépost. A reneszánsz pajzsba foglalt címet itt is tekergő szalagok díszítik, föléje püspöksüveget faragtak. Történeti forrásokban megmaradt latin felirata a csatkaí sírkőhöz hasonlóan a címerpajzs alá faragott keretben volt. A Szentléleki sírkőhöz hasonlóan budai műhely terméke. Formája, részletei és finom faragása mellett ezt Buda vidéki márga anyaga bizonyítja.<sup>49</sup>



b)

0 50 cm

Anyagának azonossága és stiláris hasonlósága alapján esetleg Beriszló püspök síremlékéhez kapcsolható a veszprémi múzeum két további kőfaragványa: egy íves és rozettás kazetta töredéke és egy oszlopszék oldallapjának darabja. A két kőfaragvány nyomán feltételezhető, hogy a sírkő valamilyen oszloprenddel keretezett és kazettás boltívvel áthidalt falfülkében állt. Ennek egyik keretező lizénája alatt helyezkedhetett el a kimatagozattal keretezett oszlopszék, mélyített tükrében karikára fűzött szalagokon függő fegyverekkel és pajzsokkal díszítve (9. ábra).

Beriszló püspök sírjáról fennmaradt egy 16. század közepéről származó leírás. Eszerint a székesegyházban „egy Sekrestye Zabasu bolth vagon, az Beryzlo Peter temetese abban az bolthban vagon”. A sírt a várat 1552-ben elfoglaló törökök feltörték, „chak az kewfalba walo boltozath wagon éppen, mert ugyan az kewfalba raktak wolth be az koporsoyath, az koporso felöth egy marwan köweth raktakh be az kewfalba, es arra az ew czymereh vagtagkh be, es az czymer felöth egy koffyomoth”. A leírás a fent vázolt elképzelést támasztja alá. Beriszló Péter síremléke eszerint az északi oldalhajóhoz csatlakozó, kis méretű és oldalkápolna jellegű fülkében volt elhelyezve, amelyhez a templom eredeti falát át kellett törni. Ezt az áttörést keretezte az ismertetett farag-

ványokból rekonstruálható lizénás oszloprend, és a falban levő nyílást áthidaló bolt-  
övet takarta a kettős kazettasor. A keretelés a pannonhalmi templomban látható rene-  
szánsz keretelésű fülkére emlékeztet.<sup>50</sup>

*Veszprémben* még egy, hasonló korú reneszánsz töredéket őriz a székesegyház, és  
ezt egykor az északi sekrestye alatt levő barokk pince boltozatának záradékába falaz-  
ták be. A boltozat vakolatából kilátszó részén levél- és gyümölcskoszorúba foglalt cí-  
mer látható. Az utóbbi vízszintesen kettéosztott pajzsában fent ágon álló holló, lent  
a Gutkeled nemzetség három sárkányfoga van. A címer a Ráskai családé. Korábban  
már volt arról szó, hogy a vár alatti Szt. Katalin domonkos apácakolostor 1500 körüli  
átépítésében valamilyen része lehetett Ráskai Balázs akkori budai udvarbírónak, aki-  
nek Veszprémmel való további kapcsolatairól az adatok nem szólnak. A faragvány va-  
lószínűleg ugyancsak sírkő része, de hogy a Ráskaiak közül kit temettek a veszprémi  
székesegyházba, az talán csak a kőfaragvány kibontása után lesz megállapítható (10.  
ábra).



0 10 cm

10. Ráskai-címeres kőfaragvány a veszprémi székesegyházból



A 16. század elejének művészete Veszprémtől távolabb a porvain és a csatkain kívül a mai *Tüskevár*, a középkori Nagyjenő pálos kolostorában is nyomot hagyott. Ádám Ivánnak, a századforduló veszprémi helytörténész kanonokjának és pálos kutatójának hagyatékából az azóta nyomtalanul eltűnt nagyjenői kolostor számos részletét ismerjük. A templom diadalívét ábrázoló rajzán 45 cm átmérőjűnek jelzett reneszánsz rozetta látható. Ezt Ádám zárókönek vélte. A kő ma nincs meg, a rajz azonban hitelesen bizonyítja, hogy nem csak a somlyói várban, hanem az alatta elterülő vidéken is hatott a reneszánsz művészete.

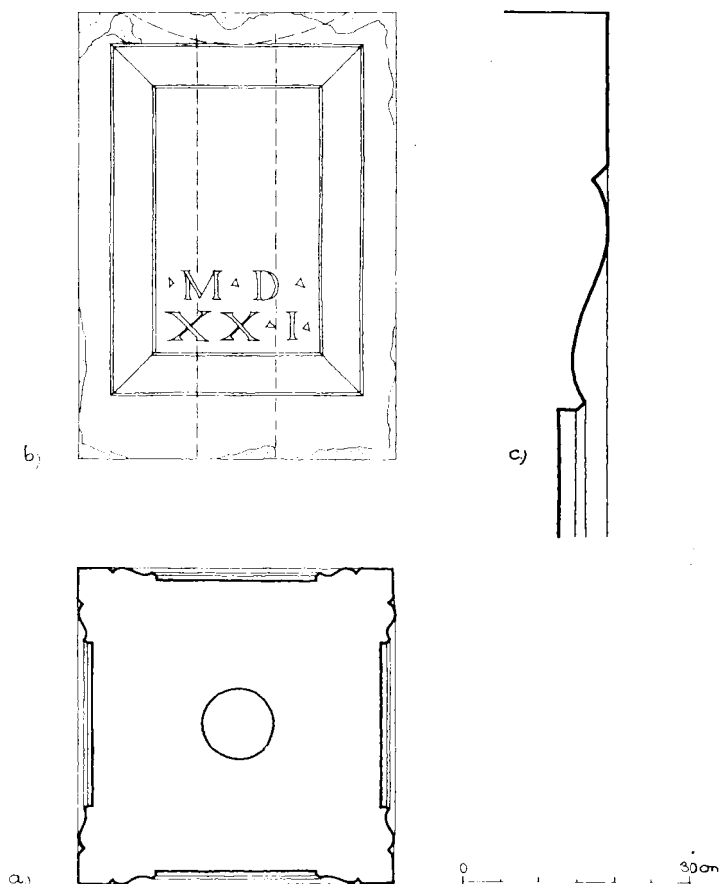
A tüskevári falumúzeum egy antiqua betűs kőtáblát őriz, amelyen többsoros latin felirat része olvasható. A táblát a múzeum kiállítása részére rekonstruálták és a rajta olvasható névtöredéket Garai János temesi ispán nevére egészítették ki. A kőlap alapkö lehetett, a rajta levő név töredékéből pedig az állapítható meg, hogy a kövön jelzett valamilyen építmény alapítóját Jánosnak hívták, temesi ispán vagy alispán volt és az alapítást ősei emlékére tette. A családnév CG vagy CC kezdőbetűit semmiképpen sem lehet Garaira kiegészíteni, nem csak a meglevő betűk elhelyezése miatt, hanem azért sem, mert a 15. század elején élt Garai János idejében ilyen típusú betűket Magyarországon még aligha véstek. Az alapkö szövegében jelzett építmény oltár vagy családi síremlék lehetett, amelybe beletartozhatott a már ismertetett rozetta is, a meg nem állapítható nevű alapító pedig a környékre való nemes, a temesi ispánságban a 15. század végén hosszú ideig ülő Kinizsi valamelyik alispánja volt.<sup>51</sup>

Töredék maradt fenn a Mátyás király korában gótikus épületekkel bővített *lövöldi karthauzi kolostorból* is, ez egy díszkút 1521-es évszámú, oszlopszék formájú alapteste (11. ábra). A Jagelló-korban Lövöldön tehát változatlanul folyt az építkezés, mint ahogy a Bakony–Balaton vidékének legkésőbbi reneszánsz építési adata is innét származik.<sup>52</sup>

A főurak várépítkezései és a gazdag kolostorok bővítései mellett említésre méltó építkezés folyt a veszprém-zalai vidék két kiemelkedő mezővárosában, *Keszthelyen* és *Pápán*. Az előbbiben 1513-ban kezdte meg a város déli részében fekvő Szt. Miklós-templom utcájában új kúriájának építését Gersei Pethő Ferenc. A ház feltételezhető helyéről reneszánsz kőkereszt-osztású ablak keretének részei jutottak a helyi múzeumba. Belőlük, analóg példák nyomán olyan ablakforma rekonstruálható, amely arányaiiban és profiljaiban 16. század eleji jellegzetességeket mutat, és amely az említett öt várban előkerült hasonló faragványokkal és ablakokkal tart közvetlen rokonságot (12. ábra).

Az újonnan épített házzal a Pethők ekkor már három nemesi kúriával rendelkeztek Keszthelyen. Talán még az előző század elején a város északi részében álló Szt. Márton-plébániatemplom mellett építették első lakóházukat, a későbbi kastély helyén. Második lakóházuk a város fő utcájában, a most is meglevő Goldmark-ház helyén volt. Ez az utcavonalhoz képest rendhagyó fekvésével ma is feltűnő épület valószínűleg éppúgy középkori, mint a tőle dél felé található, az egykori gótikus ferences templomhoz tartozó, ma eklektikus homlokzatú kolostor.

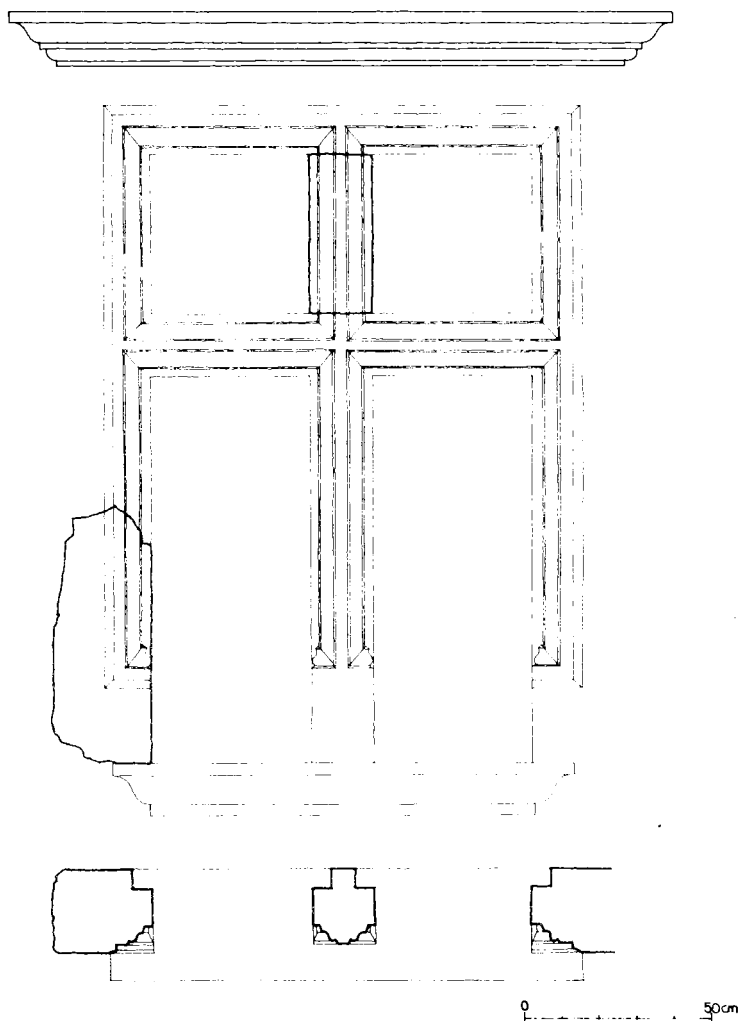
Keszthely késő középkori városképe változatos és gazdag építészeti megjelenésről tanúskodik. A mezőváros három településrészből állt, mindegyikben egy-egy nemesi kúriával. Rajtuk kívül két templom és egy kolostor tette színessé az egyébként talán csak földszintes házakból észak-déli irányban hosszán elnyúló település képét. A törté-



11. Díszkút oszlopszék formájú alapteste Városlődről: a) felülnézet, b) előlnézet, c) keretprofil

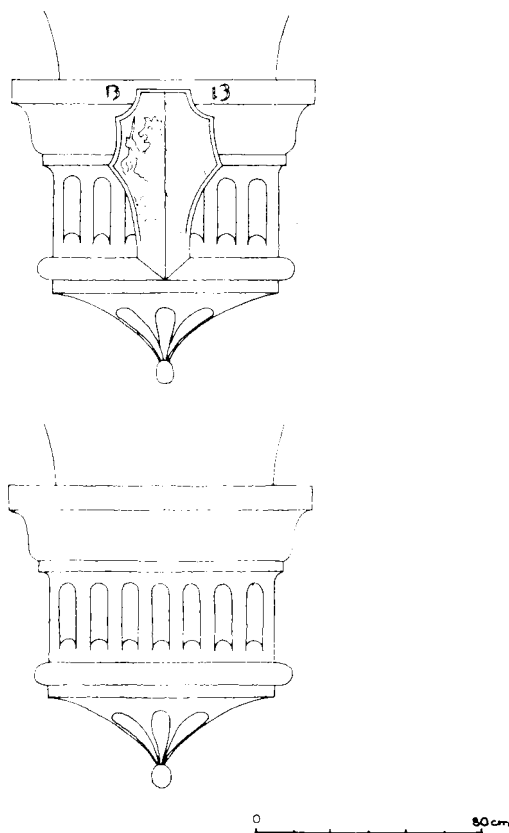
neti adatok szerint a középkori Keszthely polgársága jómódú kereskedőkből és iparosokból tevődött össze. Házaik egy része kőből épült és a korabeli gazdag mezővárosok építészeti képe alapján nem lehetetlen, hogy rajtuk a 16. század elején reneszánsz részletek is megjelentek.<sup>53</sup>

A Bakony északnyugati lábánál fekvő *Pápa*, a Garaiak, majd a Szapolyaiak mezővárosa, a középkor végén Keszthelynél jóval gazdagabb képpel rendelkezett. A város északi oldalán állt a vár, az alatta levő tágas piactéren pedig a Szt. István protomartírról elnevezett, Árpád-kori, a gótika idején nagyobbított plébániatemplom. A tér körül és a szomszédos utcákban a földesúri familiárisok közé tartozó környékbeli nemesség és a módosabb városi polgárság nagyjából emeletes házai emelkedtek. A képet az ismeretlen fekvésű Szt. Mihály- és a szintén nem ismert bellerszegi Boldogságos Szűz-plébániatemplomok, valamint a ferencesek kolostora, a városi iskola és a kórház épülete egészítette ki. A város déli részét alkotó Zsemlyéren állt az ottani földesurak, a Pápai család nemesi kúriája és attól nyugatra egy kőből épült kápolna.



12. Keszthely, a Szt.Miklós utcai Pethő-kúria ablakának rekonstrukciója

A középkori vár falai a későbbi kastélyba épültek be, a templomok nyomtalanul elpusztultak, részleteiket nem ismerjük. A várost vagy legalább egy részét 1490-ben Habsburg Miksa hadai felgyújtották és a leégést követően a városban nagyobb újjáépítés indult. Ennek a 16. századba átnyúló építkezésnek nem csak okleveles, hanem építészeti emlékei is vannak. A Fő tér 23. számú ház udvarán látható, nyolcszögű kőoszloppal alátámasztott zárterkély a barokk időkben átépített Kenessey-ház késő középkori eredetét bizonyítja. A hozzá hasonló tömegű és arányú főtéri házakról joggal feltételezhető azok középkori eredete. A főtérről induló Korvin utcában a 9. számú ház 1515-ből származik, erről homlokzati arányain kívül gótikus kapukerete és reneszánsz



13. Pápa, Korvin u. 9. lebegő fejezetek a kapualjban

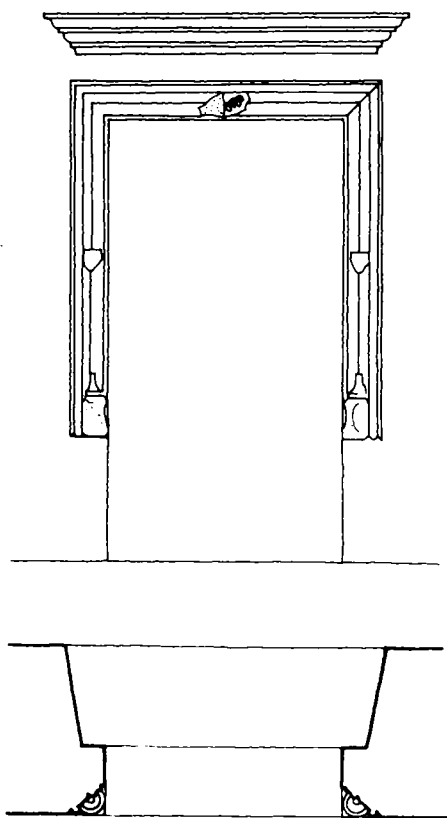
kapualja tanúskodik. Az utóbbiban a fiókos dongaboltozat címeres és évszámos lebegő fejezetekről indul (13. ábra).

A ház gótikus kapukerete felett egy másodlagosan befalazott vörös márvány töredék van. A kőfaragvány íves architráv középső darabja, ráfaragott címerpajzzsal, ennek két oldalán antiqua betűs felirat részével. A címerpajzson Ráskai Balázs Veszprémből ismert címere látható. A budai udvarbíró, későbbi tárnokmester Pápán is építtetett tehát valamit, bár itt sem ismerjük a várossal való kapcsolatát (14. ábra). A régészeti irodalom szerint a kő a lebontott középkori plébániatemplomból származhat, talán annak 1520-ban említett Szt.Katalin-kápolnájából. A Korvin utcai házzal aligha hozható kapcsolatba, a kapualji gyámkövek címerai alapján annak építtetője Ráskai nem lehetett.<sup>54</sup>

Keszthelyhez és Pápához viszonyítva a Bakony–Balaton vidékének harmadik városáról, Veszprémről és annak reneszánsz kori városképéről jóformán semmit sem lehet tudni. A szétszórt és öt, egymástól elkülönülő településrészből álló váraljai civitas



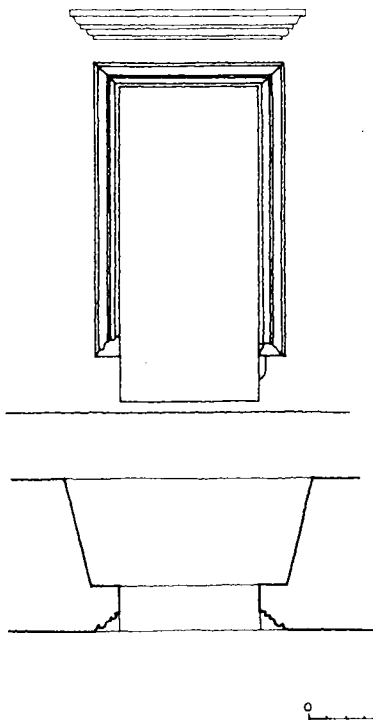
14. Pápa, Korvin u. 9. Ráskai-címeres vörös márvány töredék a ház homlokzatáról



15. Szentkirályszabadja, r.k.templom belső kapujának felmérési rajza

számtalan templomával, kolostorával, kórházával, kanonoki házaival sem alkothatott városias képet.

A 16. század elejének falusias Veszpréméről csak a közeli és távolabbi táj korabeli falusi építészete alapján alkothatunk elképzelést. A falusi plébániatemplomok 15. század végi, késői gótikus bővítéséről, átépítéséről és abban a nagyvázsonyi pálos központ szerepéről már volt szó. Ezeken az épületeken a gótika hatása 1500 után is tovább élt, de részletformáik közt egyre erősebb lett a reneszánsz művészet. *A nagyvázsonyi Szt. István-templomban* már 1481-ben reneszánsz profilal faragták a késő gótikus, vállköves ajtók formáját követő sekrestyeajtót. *A szentkirályszabadjai templom* 1500 körül készült kapukeretének reneszánsz tagozatú profilján az alig értett új formavilág még gótikus szobortartó konzolok elhelyezését is lehetővé tette, bár a kapu felépítése már a reneszánsz formák falusi meghonosodását bizonyítja (15. ábra). *A zalaszántói templom* sekrestyeajtóját is ez idő tájt faragták reneszánsz profilal és arányokkal (16. ábra). A század első évtizedeiben ilyenekkel építették *a kisapáti* és *a csöglei templomok* kapuit (17.–18. ábra). Szentkirályszabadja és Csögle a középkorban kismemesi falvak voltak. Az előbbiben talán Veszprém közelsége magyarázhatja az új stílus idekerülését, az utóbbiban pedig a közeli és Bakócz Tamás birtokában levő Somlyó várának várnagyi tisztjét több évtizeden át viselő Csöglei Jakab Miklós patronáló szerepét gyaníthatjuk. Zalaszántó a Gersei Pethők tótkai uradalmának mezővárosa, Kisapáti a pannon-



16. Zalaszántó, r.k. templom, a sekrestyeajtó felmérési rajza

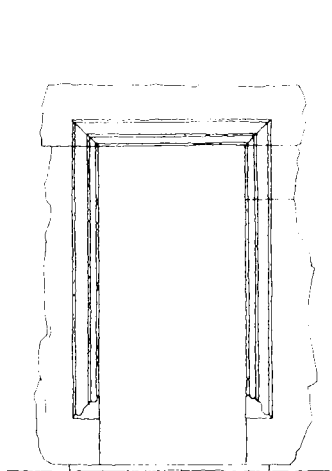


halmi apátság Szent György-hegyalji, gazdag szőlőművelő faluja volt. Az új sekrestyeajtók készítése mögött mindkét esetben a földesurak mellett a jómódú faluközösségek szerepét sejtethetjük.<sup>55</sup>

A falusi templomok mellett természetesen a plébániák épületein is jelentkezett a reneszánsz formavilága. A *zalasántói* kántorház, a középkori egykori plébánia falaiból 1959-ben került elő egy reneszánsz ajtókeret profilos töredéke.

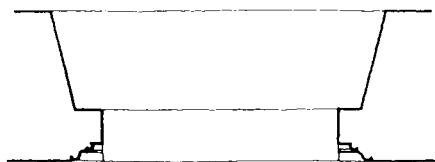
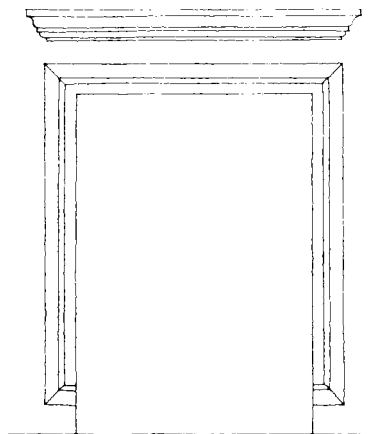
A falu építészetének a templom és a plébánia mellett további olyan épülete, amelyen az új stílus megjelenhetett, a nemesi kúria, bár a Balaton tágabb krónyékén ezzel is csak a 16. század második negyedétől lehet számolni. A vagyonosabb középbirtokos réteg lakóhelyei a század húszas éveiben már így épülhettek, amint ezt Csoron András sümegi várnagy *devecseri várkastélya* alapján látszik.

Csoron családja korábbi emeletes kúriáját, amelyet 1514-ben a bakonyi paraszthad elpusztított, 1526-ban építtette át, tornyos falakkal és vizesárokkal vetette körül. Az egyszerű alaprajzú kúriát reneszánsz palotává alakíttatta át. Kecseti Márton veszprémi püspök nem hiába panaszkolt tíz év múlva a királynak, hogy egykori várnagya, az akkor már veszprémi és zalai főispán Csoron András szegényes viskójából királyi fényességű rezidenciát emeltetett a püspökség jövedelméből.



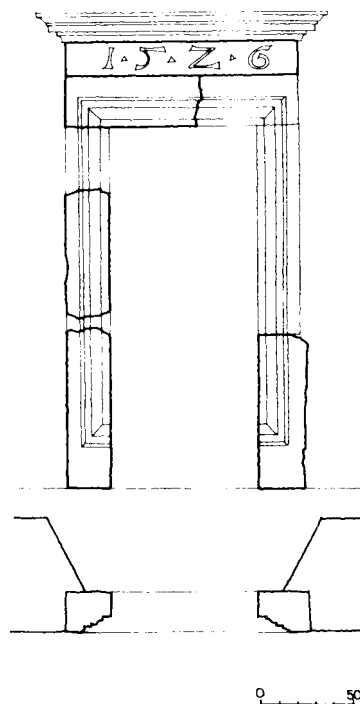
0 50 cm

17. Kisapáti, a szőlőhegyi kápolna sekrestyeajtójának felmérési rajza

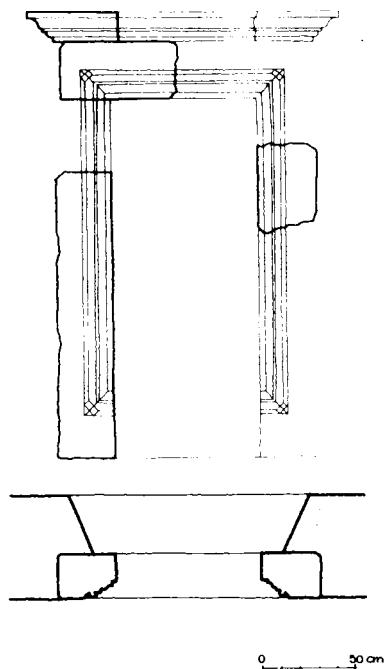


0 50 cm

18. Csögle, ref. templom, a torony alatti kapu felmérési rajza



19. Devecser, Esterházy-kastély, ajtókeret rekonstrukciója



20. Devecser, Esterházy-kastély, ajtókeret rekonstrukciója

Az új várkastély a kortársak szemében valóban királyi fényességűnek tűnhetett, bár az akkori Magyarországon semmiképpen sem volt ritkaság. Az emeletes és kéttraktusos főépület felső szintjén nyolc teremzerű szoba foglalt helyet, ezeket részben faragott gerendás síkmennyezetek, részben fiókos dongaboltozatok fedték. A szobákat kőből faragott kandallókkal és mázas cserépkályhákkal fűtötték. Az épület belsejében az ajtókat és a homlokzatok ablakait reneszánsz kőkeretek díszítették. A palotaszerű épületet magasra húzott attikafalak mögött középen vályúval elválasztott kettős nyeregvető fedte. Külső körítő falaiból egyes szakaszok még állnak, melléképületeiből csak az egykori kaputorony alsó része maradt meg, benne felvonóhidás, kőkeretes nagykapuval.

Az ajtók és az ablakok kereteit, a kandallók részleteit ugyanabból a Balaton-felvidéki vörös és fehér homokkőből készítették, mint amiből előtte évtizedeken át Veszprém, Vázsony, Sümeg és Csobánc hasonló részleteit faragták.

Eddigi ismereteink szerint a mohácsi vész évében épített várkastély a Dunántúl középső részének első ismert, minden részében reneszánsz építménye. Főépülete, annak sok tágas helyisége, díszes ajtókeretei, nagyméretű és kőkeresztoszású ablakai, konzolos kandallói és ezekkel alkotott, a középkorhoz képest lakályosabb belseje már távol áll a gótika világától (19.–21. ábra).<sup>56</sup>

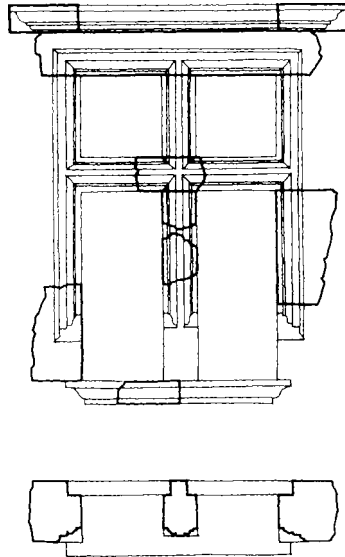
A felsorolt emlékek és különösképpen a devecseri kastély azt bizonyítják, hogy a Bakony–Balaton vidékén a reneszánsz építészete 1526-ig olyannyira gyökeret vert,

hogy nyoma a nagy központoktól a kis falvakig mindenütt megtalálható. A késői gótikából kinövő első jelentkezések után 1490 körül kezdett elterjedni, 1500 után meghonosodott, s a Budáról importált részleteket követően ezen a tájon is helyi anyagok felhasználásával helyi mesterek kezdték művelni. A kialakult kép azonos az országos helyzettel: a Mátyás-kori kezdetek után a reneszánsz ezen a vidéken is a Jagelló-korban ért meg.

A Balaton körül elterülő országrész késő középkori építészetének megrajzolásához a tó másik oldalán elterülő somogy-tolnai táj emlékeit is számba kell venni, már csak azért is, mert a 15. század végétől itt is Veszprémhez és Zalához hasonlóan, sok reneszánsz nyomot őrző építkezés emléke maradt fenn.

A Somogy megye tekintélyes részét birtokló Marcali család 1474-ben kötött örökösödési szerződést a Báthoriakkal, és ennek alapján a század végén Somogy ténylegesen a Báthoriak hatalma alá került. Babócsa és Kereki vára, Zákány és Geréc várkastélya, Kőröshegy, Marcali, Somogyvár, Segesd, Lábad és Kálmáncsehi mezővárosok a hozzájuk tartozó uradalmakkal és a megye főispánásával szállt a Báthoriakra.<sup>57</sup>

A felsorolt birtokok építészeti emlékei 1490 után meglepő építési fellendülés jeleit mutatják. *Babócsa vára*, a Báthori birtokok központja elpusztult, Forgách Ferenc emlékirataiból annyit tudunk róla, hogy „fényes és gyönyörűséges” volt, még a Marcaliak jóvoltából. 16. századi adatokból az is tudott, hogy *Kálmáncsehiben, Somogytúron és Ótvösön* – három egymástól távol eső kisebb birtokközpontjukban – várkasté-



0 50 cm

21. Devecser, Esterházy-kastély, ablakrekonstrukció

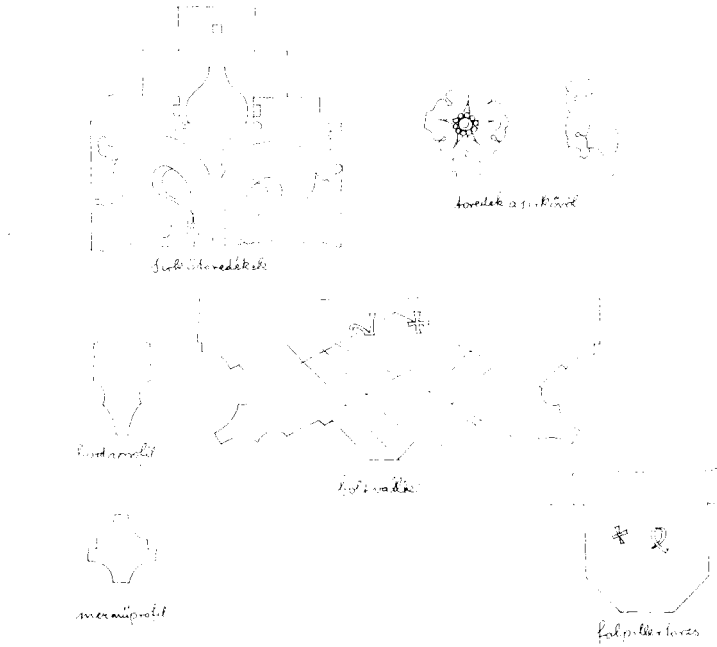
lyokat emeltettek a Báthoriak. Az ötvösi kastélyt az elmúlt években részben feltárták és a feltárás eredményeit az ásató Magyar Kálmán közzétette.<sup>58</sup> Egy kompozit jellegű, korai reneszánsz lebegő fejezete a Jagelló-kori budai és nyéki részletekkel, ajtó- és kőkeretoszású ablakai a veszprémi, sümegi, csobánci, keszthelyi és devecseri keretkövekkel rokonok. Az ötvösi kastélyt Kálmáncsehi és Somogytúr kastélyával együtt 1538-ban Török Bálint foglalta el és robbantatta fel. A három építmény az 1474-es örökösödési szerződésben még nem szerepel. Ötvös kastélyának faragottkő részletei alapján feltételezhetően mindhárom várkastélyt nagyjából egy időben, a 16. század első évtizedeiben építették a Báthoriak. A kis uradalmi központokban emelt kastélyok igényes építészeti alakítása nyomán nehezen képzelhető el, hogy a központi Babócsa várában ne folyt volna reneszánsz jellegű építkezés ugyanebben az időben.

A három várkastély mellett egy templom és egy kolostor építtetése köthető még a Báthoriak somogyi mecénásságához. A *Marcaliban* álló barokk plébániatemplomról a közelmúltban folytatott falkutatás mutatta ki, hogy a 15. század végéről származik, késő gótikus teremtemplom volt, a nyírbátori plébániatemplom diadalívvel épített, kis méretű mása.<sup>59</sup> Nyírbátorra emlékeztető formavilágáról tanúskodik az elpusztult *kőröshegyi ferences kolostor* megmaradt temploma is. Nyugati és északi kapuja, ablakainak mérművei egyaránt a 16. század elejének késő gótikus formakincséről vallanak. Jelenlegi boltozatait századunk elején építették az eredeti boltvállakra, a kiegészítés azonban sajnos téves, mert az eredeti boltozat a most láthatónál összetettebb hálóboltozat volt.<sup>60</sup>

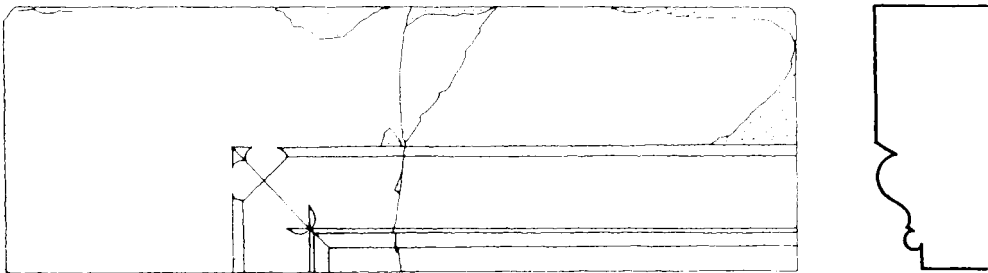
A Báthoriakhoz kapcsolhatjuk a *somogyvári bencés apátság* e korban történt átépítését. Az 1508. évi rendi vizitáció szerint a kolostor akkor templomával együtt rendkívül elhanyagolt állapotban volt, összedőlésétől lehetett tartani. Az utóbbi években végzett feltárás eredményei alapján az ásató Bakay Kornél szerint a kolostoregyüttest a 16. század első harmadában jelentősen átépítették. A templomot a korábbihoz képest süllyesztett szinten új burkolattal látták el, a kolostor udvarát kisebbre építették. A templom romjaiból még a múlt század végén két 16. század eleji sírkő része került elő. A rajtuk olvasható évszám, illetve név alapján a templomba még az 1520–1530-as években is temetkeztek, akkor tehát jó állapotban kellett lennie. A két sírkő töredékén kívül olyan késő gótikus zárókövet és egy vállindítást ismerünk, amelyeknek ketszervájtolt bordaprofilja, a bordák átmetsződése és a kövek hátán látható szerkesztőhálók tanúsága szerint azok hálóboltozathoz tartoztak. A templomot kettéválasztó harántfal végleges elfalazásával egy időben, 1510–1520 körül, amikor „a narthex gabonátárolóvá és edényégető kemencévé alakult át”, a templomnak legalább egy részét újraboltozták. Ekkor kellett épülnie a múlt századi ásatás eredményeit feltűntető alaprajzon szereplő és a déli oldalhajóba épített előcsarnoknak, és ekkor kellett történnie a kolostor udvarát jelentősen megkisebbitő átépítésnek is. Egy 1896-ból maradt rajzon ábrázolt reneszánsz rozetta és egy, talán ugyanebből az időből való fényképen látható ablakszemöldök azt bizonyítja, hogy a 16. század első negyedében a somogyvári kolostort és templomát késő gótikus szerkezetekkel és reneszánsz formákkal építették át (22.–23. ábra).<sup>61</sup>

A Báthoriak 1490 és 1526 közötti somogyi építkezései a Balatontól északra elterülő vidéken megismert képet tükrözik: a földesúri lakóhelynek szánt várak, várkastélyok

itt is éppúgy reneszánsz részletekkel épültek, mint az országban nagyobbára minde-  
nütt. Velük szemben a templomokat és a kolostorokat a Jagelló-kori késő gótika jelleg-  
zetes formáival, gazdagon tagolt hálóboltozatokkal, átmetsződő pálcatagos profilú aj-  
tókkal és kapukkal, halhólyagos mérművű csúcsíves ablakokkal építették.



22. Somogyvár, kolostorrom. Sztéhlo Ottó 1896-ból származó rajzának másolata



23. Somogyvár, kolostorrom. Ablakkeret szemöldökdarabja az OMF. Fotótár 18.874 ltsz.  
fényképe nyomán

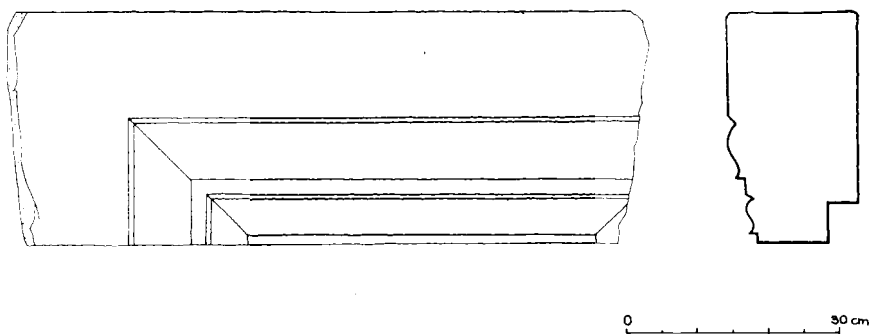
A veszprémihez hasonlóan a somogyi késői gótika és korai reneszánsz egyéb emlékei is ezt a jelenséget támasztják alá. A kismemesi sorból az arisztokrácia körébe emelkedett Korotnai István ítélőmester *Korotnán emelt várának* ugyan csak elenyésző nyomai maradtak, a kaposvári múzeumban azonban olyan reneszánsz kőfaragványokat, Mátyás-címeres töredéket és egy, az ötvösi kastély lebegő fejezetével azonos körhöz tartozó fejezetet találunk, amelyek a történeti adatokkal egybevégezően tanúsítják, hogy a várat 1490 után országos viszonylatban is kiemelkedően gazdag reneszánsz részletekkel építették. A Korotnai által alapított *csákányi ferences kolostor* barokk átépítésben fennmaradt templomának eredeti alaprajzát Giulio Turco hadmérnök 1569-ben készített felmérési rajza örökítette meg. A nagy kiterjedésű udvart három oldalról övező kolostor temploma diadalív nélküli, nyolc boltszakaszos teremtemplom volt. A késő gótikus alaprajz nyomán ebben az esetben is hálóboltozat létre gyanakodhatunk.<sup>62</sup>

Hasonló elrendezést sejtethetünk Hedrehely először 1504-ben említett ferences kolostora esetében is.<sup>63</sup>

A Balaton déli oldalához közeli *Kéthely* faluban 1496 és 1501 között Butkai Péter somogyi főispán folytatott olyan, közelebbről meg nem nevezett építkezést, amelyen saját három kőfaragója mellett további három – Keszthelyről, Gersei Pethő Györgytől kért – kőfaragót, mellettük Pethő ácsát: György mestert és egy Benedek nevű, ismeretlen szakmájú mestert alkalmazott. Az építkezésről beszámoló latin nyelvű levelek alapján feltételezhetjük, hogy a 16. század második feléből ismert kastély építése folyt Kéthelyen a 15–16. század fordulóján.<sup>64</sup>

Ugyancsak a Balaton déli oldalán, de még Veszprém megye területén állt az *enyíngi várkastély*. Létezésén kívül semmit sem tudni róla. Feltételezhető, hogy az előnevét a birtokközpont faluról vevő Enyingi Török család, talán Imre nándorfehérvári bán építtette.<sup>65</sup>

Enyingtől délre, a Sió partján fekvő *Ozora és Simontornya várain* találkozunk a Jagelló-kori reneszánsz építészet emlékeivel. A 15. század első negyedében épült Ozorát 1490-ben Habsburg Miksa ostromló hadai gyújtották fel. A birtokos Héderváriak által folytatott újjáépítéshez kapcsolható az a kettős kimatagos ablakszemöldök darabja, amely a vár pincéjében hevert, és amely részletformáival a Veszprémtől Keszthelyen át Ötvösig megismert kőkeresztosztású ablakok nagy csoportjába tartozik (24. ábra).

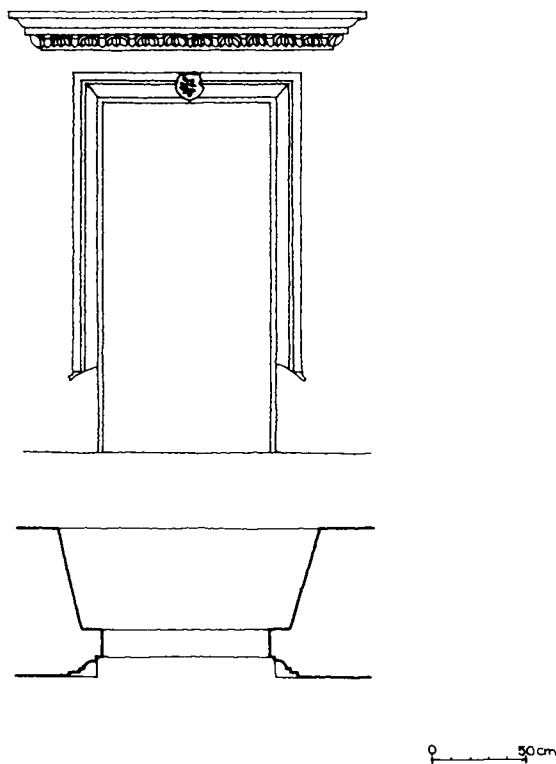


24. Ozora vára, ablakrekonstrukció



Ozorával szemben Simontornya már nem csak részleteiben, hanem nagyrészt alaprajzában, tér- és tömegkompozíciójában is az új stílus emléke, bár 1508 körüli átépítésébe még sok késő gótikus elem is került. A buda–esztergomi korai reneszánsz építészetnek ebben az országos viszonylatban kiemelkedő alkotásában együtt élt a hálóboltozatos várkapolna, gótikus kandalló és átmetsződő profiljaival gótikus hagyományokat őrző, de reneszánsz tagozatokkal faragott kőkeresztosztású ablak a reneszánsz lebegő fejezetekről induló reneszánsz teknőboltozattal, itáliai jellegű palotahomlokzattal, háromszintes loggiás udvarral és még számos olyan részlettel, amely a ma ismert emléanyagban Simontornyán keresztül, bár nem onnét származtathatóan kapcsolja össze a Balatontól délre főleg a Báthoriak építkezéseinek, északra pedig a Veszprémtől Pápáig és Devecseren át Keszthelyig található részleteket a budai központtal.<sup>66</sup>

A késői gótika és a korai reneszánsz együttélésének további somogyi emléke *Andocs ma barokk templomának szentélye*. Hajlított-bordás hálóboltozat fedí, északi oldalán pedig Nagyvázsonyhoz, Zalaszántóhoz, Kisapátihoz hasonlóan reneszánsz sekrestyeajtó van. A templom a helyi hagyomány szerint 1520-ban épült, amit részletformái minden szempontból igazolnak. A falut birtokló toldi pálosok kegyurai a Báthoriak voltak és ezáltal az andocsi templom építése is az ő körükbe utalható (25. ábra).<sup>67</sup>



25. Andocs, r.k.templom, a sekrestyeajtó felmérési rajza

Az Andocshoz közeli *Törökkoppány* plébániatemplomának gótikus szentélye és annak meglevő boltozata a nagyvázsonyi és a zalaszántói templomok hálóboltozataival áll rokonságban. Nem tartozik ugyan reneszánsz emlékeink közé, mégis meg kell említenünk, mert az idézett analógiák és a helyi hagyomány egyaránt 1490 utánra helyezi építését.<sup>68</sup>

A nem messze fekvő *Somogyiszil* valamivel későbbi, gótikus eredetű, támpilléres plébániatemploma szentélyének déli falában feltárt és kiegészített, pálcatagos béléttű, halhólyagos mérművű ablak formája alapján a 15. század vége felé készült. A település a középkor végén a Rozgonyiak mezővárosa, azonban a Buzlaiak birtokolták zálogként. Az 1484-ből okleveles adatból ismert Szt. Demeter parochiális egyház építtetőjét talán a simontornyai várat reneszánsz formákkal megújítottató Buzlai Mózesben kereshetjük.<sup>69</sup>

Kétségtelenül Buzlai személyéhez köthető *Balatonszemes középkori temploma*, amelyet 1517 előtt, korábbi templom falainak felhasználásával építtetett. Simontornya várával majdnem egy időben készült, mégis minden ízében gótikus; sem alaprajza, sem felépítménye nem tér el a megszokott falusi gótikus templomoktól. Késői építéséről csupán ablakainak reneszánszba hajló késő gótikus mérművei és a szentély északi belső falán díszlő dombormű reneszánsz formái tanúskodnak.<sup>70</sup>

A falusi templomok középkor végi átépítésének, bővítésének emléke a *rádpusztai templomrom* sekrestyéje és a valószínűleg annak ajtajához tartozó reneszánsz szemöldökkő töredéke.<sup>71</sup> A falusi templomok mindenkor szükséges karbantartó építésének bizonyítéka az az 1495-ből származó adat, amelyből megtudjuk, hogy a *nagyszakácsi plébánia* egyházatyája egy 18 forint értékű telket az ottani Mindenszentek templom helyreállítása érdekében adott el.<sup>72</sup>

Csak a kutatás hiányos voltának tudható, hogy a Balatontól délre húzódó vidék korai reneszánsz és azzal együtt élő késői építészetéről a felsoroltaknál többet ma még nem lehet tudni.

Az ismertetett emlékek nyomán a Balatontól északra és délre elterülő Közép-Dunántúlon a 15. és a 16. század fordulóján virágzó építészetről egységes kép rajzolható. Veszprém, Zala, Somogy, Fejér és Tolna megyék ide sorolható területén mindenütt Mátyás király halála után jelent meg a reneszánsz építészet első nyoma és mint az országban másutt is, ezt követően terjedt el, honosodott meg. 1526-ig a helyi központoktól a falvakig mindenütt megtalálható. A korszak első részében az országos jelentőségű budai és esztergomi műhelyek faragványai azonosíthatók Pápától Ötvös, Várakban, kastélyokban, kolostorokban és vidéki templomokban, főleg ajtó- és ablakkeretként, boltozatindító fejezetként vagy akár síremlékként. A közép-dunántúli reneszánsz faragványoknak ezt a részét Buda és Esztergom környéki kőanyagból faragták, stílusukra az ott divatos tiszta itáliai formák a jellemzők. Készítőik Budán és Esztergomban vagy közvetlen környékükön működő, főleg itáliai és dalmát szobrászok és kőfaragók voltak.

Az 1510–1520-as évek építményein és építészeti részletein jelentek meg először a helyi anyagokból készített reneszánsz faragványok. Az ebből az időből származó ajtó- és ablakkereteken a reneszánsz profilok a késői gótika épületszobrászatának felfogása

és gyakorlata szerint a sarkokon általában átmetsződnek. A gótika formavilágán és kőfaragástechnikáján nevelkedett helyi kőfaragók a megrendelők és az új divat követelményeként ebben az időben vették át az új stílus részletképzését, de abban még az általuk tanult korábbi formák felfogásának megoldásait érvényesítették. A nyílászerek profiljai és a többi kőfaragvány kezükön közel sem olyan finoman faragott, mint az országos központokból importált részletek, viszont ez az a kor, amelyben kis falusi templomokban is megszokottá váltak a reneszánsz formák.

Az 1510–1520-as évekig így jellemezhető reneszánsz még mindig csak a meglevő épületek dekoratív részleteiként jelentkezett. Kivételt csak a birtokos nemesség vezető rétegéhez tartozók építkezései jelentettek. Simontornya várában már a század első évtizedében megjelent a reneszánsz térformálás és vele az új szerkezet, az új tömegalakítás. A század első negyedének vége felé azután várakban, vidéki kastélyokban és mezővárosi lakóházakban egyaránt megtalálható a lebegő fejezetekről induló fiókos donga-, illetve a teknőboltozat, s ezzel a gótikától eltérő térlefedő szerkezet, amely újszerű teretek és téregyüttesek alakításának biztosított lehetőséget.

A reneszánsz fokozatos és eleinte lassú térhódítása mellett 1526-ig változatlanul él ezen a tájon a késői gótika, főleg a templomok és kolostorok építésében. Akár új épület emelése, akár korábbiak és meglevők átépítése, bővítése volt a feladat, a templomok alaprajzi és térformálását, legfőképpen azonban szerkezetét, főleg pedig boltozását csak a gótika világában tudták elképzelni és megoldani, ahogy azt a csákányi kolostor-templom és a marcali plébániatemplom alaprajza, a salgföldi pálos kolostor templomának szentélye, a somogyvári apátsági templom átboltozása és az andocsi szentély képviseli. A két stílus egy épületen való együttlélése pedig kis falusi templomok és kolostorok során éppúgy megfigyelhető, mint Sümeg és Simontornya várán.

A magyarországi művészettörténet elfogadott korszakai alapján a korai reneszánsz művészet ideje 1541-ig tartott az akkori Magyarországon. A Jagelló-kori, lombard cinquecento hatását mutató építészet elterjedését, virágzását a mohácsi vész csak megtörte, de meg nem szakította. Így volt az a Bakony és a Balaton vidékén is, s az országos helyzethez hasonló képet lehetne festeni erről a tájról is, ha az 1526 utáni építészetből csekély töredéken kívül egyéb is maradt volna. Az 1527 és 1541 közötti tizenöt év belháborújára vonatkozó adatok szerint Veszprém megye keleti része, a Bakony vidéke, Somogy és Tolna jórészt elpusztult. Mohácsot követően csak háborúról, hadak pusztító vonulásáról, várak és kastélyok megrohanásáról, felrobbantásáról, falvak és egész tájak felégetéséről maradtak fenn adatok.<sup>73</sup> Ami kevés építkezés volt, az többnyire a várak és a földesúri lakóhelyek erősítése érdekében történt.

Eddigi ismereteink nyomán az 1520-as évek elején megkezdett építkezést egyedül a forgalomtól és az eseményektől akkor még távoli, a Bakony sűrűjében megbúvó *lövöldi karthauzi kolostorban* folytattak. 1531-ben itt dolgozott és Nádasdy Tamás hívására innét utazott Zalavárra a Budáról való Péter mester, „domorum fabricator”. Péter mester abban a lövöldi kolostorban épített, amelynek korabeli anyagi helyzetét jól jellemzi, hogy 1528-ban 200 fegyveres lovast tudott kiállítani és 1535-ben még 400 forintot tudott kölcsönözni a pannonthalmi apátnak.<sup>74</sup>

Péter mester neve után ítélve Budán élő olasz volt. 1531 november végén arról tudósította Nádasdyt, hogy megkapta a Francesco Lapidia Italico által Lövöldre küldött levelét. Az említett Francesco talán éppen Zalavárról jött, ahol Nádasdy ekkor építkezett. Péter mester levele tanúsítja, hogy a Budáról szétsugárzó reneszánsz építészet terjedésében valóban nem történt törés 1526 után, és egyben azt is bizonyítja, hogy a budai olasz mesterek egy része ekkor már elhagyta az országos központokat és vidéken vállalt munkát. A két olasz mester munkássága ismeretlen. A kor eseményei ebben az időben a várépítésnek kedveztek, feltételezhető tehát, hogy Nádasdy azért hívatta Zalavárra Francesco lapidával Péter mestert, mert az ottani, a patronálása alá tartozó és megerősített kolostort akarta vele tovább erősíttetni.

Várépítkezések jellemzik a kort egyébként mindenütt. A devecseri kastélyt építtető Csoron András, 1526-tól zalai, 1536-tól kezdve egyben veszprémi főispán, a püspökség javainak kezelője, Veszprém és Sümeg vámagya, az 1530-as években a két püspöki várat erősíttette. 1543 után a Ferdinánd király nevében elfoglalt *tihami apátság*ból építtetett várat.<sup>75</sup>

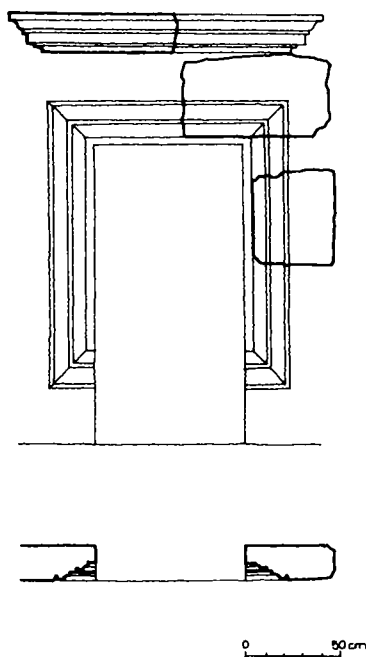
Veszprém és Sümeg várának erősítésében, felszerelésében 1537 után Kecseti püspök követte korábbi vámagyát. A királytól ismételtlen kérte a két vár erősíttetését, ő maga pedig fegyvereket vásárolt és ágyukat öntetett.<sup>76</sup>

1526 és 1533 között *Várpalota* várát Móré László építtette át. A középkori vár négyszögű tömbjét vastag köpenyfallal vették körül és támpillérekkel erősítették meg, falszorosokkal, bástyákkal övezték. A kapu elé hatalmas barbakánt építettek, ez lehetett az írott emlékekben szereplő „Móré-bástya”. 1961 őszén G. Sándor Mária ásatása alkalmával több reneszánsz ajtó- és ablakkeret töredéke került elő a vár területén. Profiljaik és faragásuk meglepő módon az előzőekben megismert Veszprém, Zala, Somogy és Tolna megyei, Jagelló-kori nyílászkeretek profiljaival és faragásával. Az ottani keretekkel megegyező ajtók és ablakok szerkeszthetők belőlük a reneszánsz építészet e korban használatos szerkesztési elvei alapján, a Mohács utáni reneszánsz építészet változatlan formanyelvének bizonyosságaképpen (26. ábra).<sup>77</sup>

Történeti adatok szerint ebben az időben épült *Szigligeten* az alsó vár és ekkor történhetett *Csesznek* alsó várának első átépítése is. Szigligetet 1530 után Török Bálint foglalta le. Az alsó várat familiárisával, Martonfalvai Imre deákkal emeltette. Csesznek 1526 után Bakics Pál kapta meg, de egy évtized után már ez is Török Bálint kezén volt. Alsó vára alaprajzában és annak elrendezésében annyira hasonlít a szigligetire, hogy talán nem túlzás azt is valamelyik Török-familiáris által építtetettnek tartanunk.<sup>78</sup>

A stíluskor utolsó emléke talán már 1541 után keletkezett, de mivel feltétlenül ide tartozik, meg kell említeni Sömjén Antal apát kapornaki vörös márvány sírkövét. A kimatagos keretelésű mezőben karikára függesztett címerpajzsban főpapi süveg látható, s alatta hat soros latin felirat olvasható. Formailag a csatka Szentléleki- és egyben a veszprémi Beriszló-sírkövel azonos csoportba tartozik, készítői is az azokat faragó Buda vagy Esztergom környéki kőfaragók, illetve szobrászok lehettek.<sup>79</sup>

1526 után, ahogy az a felsorakoztatott és sajnos gyér emléktananyagból látható, a közép-dunántúli reneszánsz építészet alakulása egyre lanyhább lett és egyre inkább csak a korábbi várak megerősítésére szorítkozott. A kevés építészeti tagozatként készült kőfaragvány arról tanúskodik, hogy az építészet részletképzésében az ország más terü-



26. Várpalotai vár, ajtókeret rekonstrukciója

leteihez hasonlóan változatlanul a Jagelló-kori, lombard hatású művészet stílusjegyei éltek tovább főleg helyi mesterek kezén, részben azonban még mindig a Buda és Esztergom körül működő kőfaragóműhelyek termékeként.

### 3. A KÉSŐ RENESZÁNSZ: 1542–1567

A Dunántúlon 1541-ben, mint az köztudott, a két király közt dúló háborút a gyorsan zajló török hódítás váltotta fel. 1543-ban elesett Pécs és Fehérvár, ezt pedig a tolnai, majd a somogyi várak elfoglalása követte. 1544-ben a törökök rövid időre még Tihanyt is hatalmukba kerítették,<sup>80</sup> három év múlva pedig a Rábáig dúlták fel a Dunántúl közepét. A települések egyharmada ekkor vált néptelenné. Az egy emberöltővel korábban még javában épített nagy kolostorok sorra elnéptelenedtek. A század közepére az egykor oly gazdag lövöldi karthauzi, a zirci ciszterci, a rátóti premontrei, a várpalotai ferences, a vázsonyi, tálodi, salzföldi, henyei, uzsai, szentjakabi, enyerei, nagyjenői és csatikai pálos kolostorok részben a török által felégetett, részben előlük a magyarok részéről felrobbantott romhalmazok voltak, akárcsak a somogyi kolostorok.<sup>81</sup>

A török veszély növekedésének hatására a várak erősítése fokozódott, bár a kor Bakony–Balaton vidéki várépítkezéseiről alig maradt adat.

Martonfalvay Imre deák vezetésével épültek 1543-ban *Pápa* palánkerődítményei. Ugyanebből az időből vagy legalábbis a század közepéről származtak *Sümeg*, *Vázsony*,

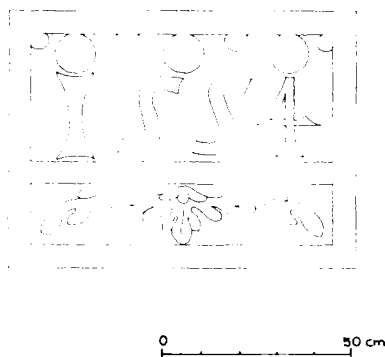
*Csobánc, Tátika és Rezi* várainak külső palánkjai.<sup>82</sup> 1555-ben Tátikán kőfaragók és ácsok dolgoztak, de a vár romjaiból ma már nem állapítható meg, hogy mit. Rezi várából két reneszánsz stílusú faragott kötőredék jutott be a keszthelyi múzeumba, amelyek azonban nehezen azonosíthatók.<sup>83</sup> Talán ebből az időből származott a Szapolyai-párt korábbi Veszprém megyei vezéralakjának, Essegváry Ferencnek először 1548-ban említett *csékuti castelluma*.<sup>84</sup>

A Balaton somogyi oldalán Pécs elvesztése után *Szigetvár* központtal épült ki a déldunántúli végvár-rendszer. Ebbe nemcsak olyan középkori eredetű várak kerültek bele, mint Kaposvár és Babócsa, hanem a reneszánsz építésű Korotna, valamint Mesztegyő domonkos és Csákány ferences kolostora, sőt a marcali plébániatemplom is.

A reneszánsz várépítés a palánkvárak, palánkkal övezett kastélyok és kolostorok szimmetrikus alaprajzában ekkor jelentkezett először, ahogy ez a somogyi *Kéthely* négyzetes alaprajzú, négy sarkán rondellákkal épített castellumának ma is megévő sáncain látható. Hasonló lehetett Bornemissza Pál óbudai prépost 1543-ban készített *komári* és Magyar Bálint 1547-től épített *fonyódi* várkastélya, közepükön középkori udvarházzal vagy templommal.<sup>85</sup>

A Balaton körüli és a bakonyi vidék első és egyetlen, eddigi ismereteink szerint minden részletében reneszánsz várépítkezése a 16. század közepén Sümegen zajlott. Az óbudai prépostságból 1549-ben a veszprémi püspöki székbe emelt Bornemissza Pál kétségbeesett levelekkel árasztotta el a királyi udvart és a kamarát, hogy Veszprém várának erősítésére pénzt kaphasson. Ha Veszprém elesik – írta –, csak Sümeg marad a püspökség egyetlen vára, ő pedig nem akar sümegi püspök lenni.<sup>86</sup> 1552-ben Veszprémet mégis elfoglalta a török. Az erdélyi püspökségbe távozó Bornemissza utóda, a Balaton-felvidéki jobbágycsaládból származó, Itáliában tanult és humanista műveltségű Kövessy András józan mérlegelésére vall, hogy a megváltozott helyzetben a lehető egyetlen utat választva, megkezdte a sümegi vár átépíttetését.

1550 után a törökök már Sümeg körül dúlták, égették a falvakat, számítani lehetett a vár ostromára is.<sup>87</sup> Az építkezés első szakaszaként a vár északkeleti sarkán ötszög alaprajzú bástyát építettek, amelynek két fedett szintjén ágyúállások voltak. A bástya északi falán egy kisebb kőtáblán az 1554-es évszám olvasható (27. ábra). Nyugati olda-



27. Sümegi vár, évszamos kőlap az északkeleti bástyáról.



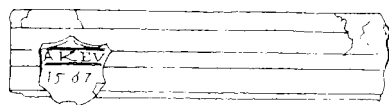
lára négysoros latin felirattal vésett kőtábla került. Ma már kibetűzhetetlen szövege építettőként Kövessy András püspököt jelöli meg, aki mellett a munkát Ormány Józsa várnagy vezette.

A bástya építésével egy időben a korábbi várfalakon belül újabb kőfalat, néhol palánkot emeltek és a kettő között földdel töltött ágyúpadot alakítottak ki, amelybe boltozott ágyútermeket építettek. A belső kaputorony falára 1555-ben felhelyezett, azóta eltűnt és csak irodalomból ismert kőtábla hat soros latin nyelvű versezete büszkén hirdette, hogy az azelőtt elhanyagolt romokból Kövessy András fényes várat építtetett a haza oltalmára, miközben Veszprémben már a barbár ellenség ült. Az építkezés folyamatoságát jelzi egy, a belső kapu környékén előkerült kőtöredék 1559-es évszáma.

1562 nyár elején villám csapott a belső vár tornyába, ahol a löport tartották. A torony felrobbant. A robbanás elpusztította a körülötte álló épületeket, és a vár egy része leégett. Az egy évtizede folyó építkezést szinte előlről lehetett kezdeni. Az elpusztult torony maradványaira kétemeletes új tornyot építettek, az ezt övező korábbi falak helyén pedig ágyútermes bástyát alakítottak ki. A felrobbant és leégett korábbi épületek korábbi nyílászereit, késő gótikus és korai reneszánsz kőfaragványait a nagy várudvar északi felében készített ciszterna belső burkolóanyagául használták fel, az újjáépített részek pedig nyílásaikba új kökereteket kaptak. Ezt követően, 1562 és 1567 között átépítették a belső vártól nyugat felé elterülő püspöki lakosztály szobáit és termeit. Romjaiból a vár feltárása alkalmával késő reneszánsz nyílászerek köveit bontották ki. Köztük volt a bevezetőben említett címeres töredék, címerpajzsában az építkezés befejezését jelző 1567-es évszámmal és az építtető püspök monogramjával (28. ábra).

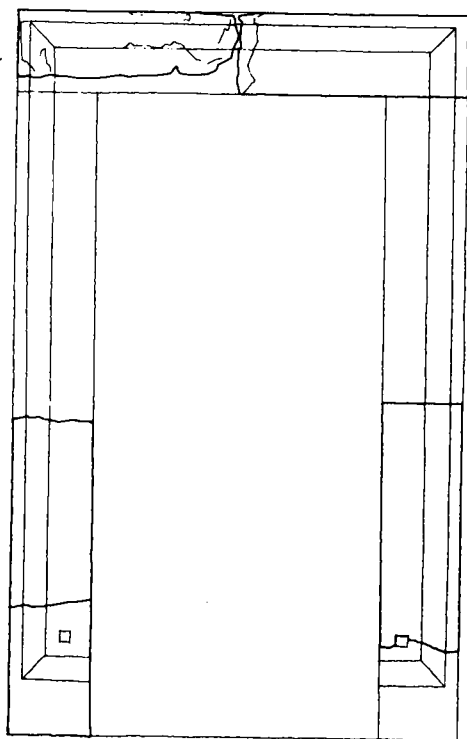
A kőfaragványok anyaga a vár késő gótikus és korai reneszánsz részleteihez hasonlóan Balaton-felvidéki fehér és vörös homokkő. Profiljaik a Dunántúl nyugati részéről, a század közepének nagy építkezéseiről ismert késő reneszánsz formákkal rokonok, első sorban a Nádasdy Tamás által építtetett sárvári vár nyílászereitől kapcsolhatók (29. ábra).<sup>88</sup>

Nádasdy Tamás, a 16. század közepén Magyarország nádora, politikai életének egyik legfontosabb irányítója, közismert művészet- és irodalompártoló volt. Kövessy püspökkel annak közéleti szerepkörén keresztül közvetlen kapcsolatban volt, de levelezésben állt vele Ormány várnagy és a püspök unokaöccse, s egyben birtokainak jószágkormányzója, Kövessy Benedek is. A sümegi vár átépítésének irányítóival tartott kapcsolat a fennmaradt levelek alapján inkább katonai és gazdasági jellegű volt. A később az építtető püspökről elnevezett északkeleti sarokbástya olaszos megoldása és a vár területéről előkerült, 16. század közepi kőfaragványok azt a feltételezést látszanak alátámasztani, hogy Sümegen a Nádasdy építkezéseinek megforduló itáliai vagy olaszos iskolázottságú hazai mesterek dolgoztak. A vár leégésének évében Nádasdy Tamás elköltözött az elők sorából. Az általa végeztetett nagy építkezések közül Léka vára és a nádor családi lakóhelye, Sárvár már készen állott, Keresztúron még folyt a munka. Halálával az is megszűnt, ugyanakkor azonban olyan dunántúli építkezések indultak, amelyekről feltételezhető, hogy az elhunyt nádor által foglalkoztatott mesterek bevonásával kezdődtek. Köztük első sorban öccsének, Nádasdy Kristófnak és feleségének, a devcseri kastélyt építtető Csoron András unokájának, Margitnak *egervári* kastélya, amely a rajta talált címerkő évszáma szerint 1569-ben készült el. 1562-ben kezdte meg



0 30 cm

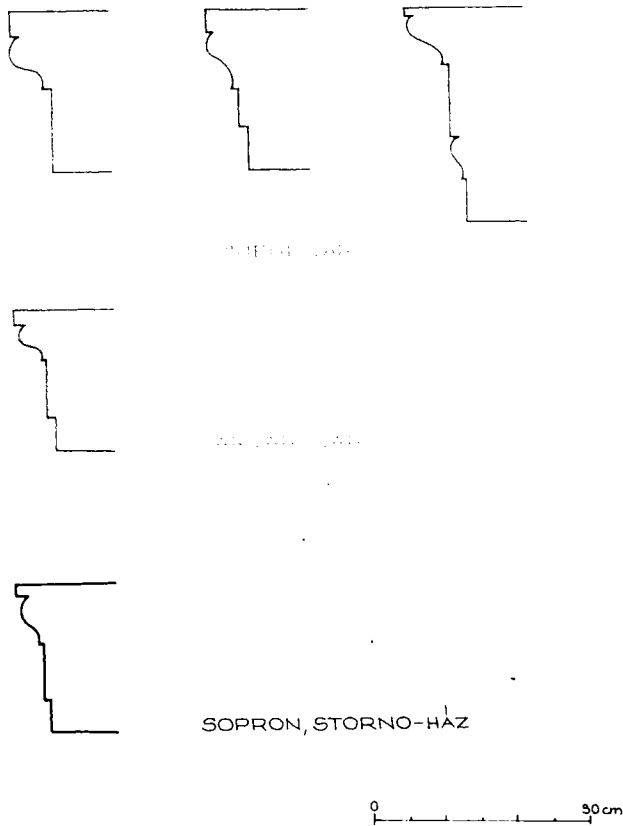
28. Sümegi vár, nyílászkeret címeres szemöldökének töredéke



0 50 cm

29. Sümegi vár, ajtókeret rekonstrukciója

*soproni* házának reneszánsz átépítését a néhai nádor benső bizalmi embere, Sárkány Antal. A ma is álló és a Storno családról elnevezett kétemeletes Fő téri palota részletei, ablak- és ajtókeretei, sarokerkélye éppúgy Sárvárral mutatnak rokonságot, mint a sümegi vár ugyanebből a korból való keretkövei (30. ábra).<sup>89</sup>



30. Reneszánsz nyíláskeret profilok a 16. század közepéről

A Nádasdyak és a velük kapcsolatban álló építtetők egy emberöltőnyi szünet után újból megindították a Dunántúlon a reneszánsz építkezések sorát, ez a reneszánsz azonban már nem a Mátyás-kori művészetből kinövő stílusforma jegyeit képviseli. Az északolasz korai formák helyett a most már Bécsen keresztül érkezett itáliai mesterek a velük együtt egyre nagyobb számban megjelenő hadmérnökökkel a késői formákat hozták. Működésük emlékei közé sorolható a sümegi vár is, ahova – úgy tűnik – Nádasdy Tamás építkezéseinek közvetítésével jutottak.

Sümeget 1565-ben a kamara javaslatára a királyi végvárok sorába akarták bevonni, mert a püspökség által tartott őrsége közvetlen környékét sem tudta megvédeni a váratlan támadásoktól. A kortársak és a későbbi források jól megerősített várnak írták, amelyet Kövessy püspök a püspökség és saját anyagi erejének végsőig való igénybevételével

telével építtetett át. A szándékot akkor a püspök betegsége, majd 1568-ban bekövetkezett halála hiúsította meg.<sup>90</sup>

Az ezután következő és a 17. század 30–40-es éveiiig tartó időből sem Sümegen, sem a Bakony és a Balaton vidékén a végvárok fenntartási munkáin kívül építkezésről nincs hír. Akkor viszont egyrészt a gyengülő török hatalom, másrészt az újból erőskező vezetőkkel rendelkező dunántúli közélet és nem utolsósorban az ellenreformáció hatásos programja lett az újból fellendülő építkezések megindítója, ez azonban már a korai barokk művészet megjelenését jelentette.

## ÖSSZEFOGLALÁS

A Vetési-kő vizsgálata, Vetési Albert veszprémi püspök és a megye főispáni székében őt követő Kinizsi építkezéseinek áttekintése a Mátyás király uralkodásának korához fűződő ismeretek bizonyos fokú áttekintését teszi szükségessé. A Balatontól északra fekvő bakonyi tájon fennmaradt 15. század végi épületek, építészeti és épületekhez kötött szobrászati töredékek egyértelműen azt bizonyítják, hogy ezen a területen 1490 előtt reneszánsz építészetnek nincs nyoma. A Vetési-kövön olvasható 1467-es évszámot nem tekinthetjük a reneszánsz művészet itteni kezdőpontjának, legfeljebb a humanizmus hatására megjelenő antiqua betűs hazai feliratok és ezzel a reneszánsz hatás legkorábbi emlékének. Veszprém Mátyás király korában nem lehetett a hazai reneszánsz építészetének központja, bár kétségtelen, hogy művészetében sok reneszánsz hatás figyelhető meg. A Veszprémből és Nagyvázsönyből szétterjedő késői gótika számos emléke nyomán viszont feltételezhető, hogy a püspöki székhely és Kinizsi vázsónyi udvara a hazai késő gótikus építészetnek volt jelentős helyi központja.

A Balaton körül elterülő közép-dunántúli vidék reneszánsz építészete 1490 után kezdődött. Mecénásai között foglal helyet Kinizsi Pál is. A reneszánsz első közép-dunántúli megjelenése az országos helyzetre jellemzően mindenütt a Mátyás király közvetlen környezetéhez tartozott nagybirtokosok vidéki udvaraiban figyelhető meg, amint ezt Nagyvázsönyön kívül a simontornyai és az ozorai várak átépítése, és ezekkel egyidejűleg a Báthoriak somogyi építkezései bizonyítják.

A főúri építkezéseket az 1510–1520-as években követő világi és egyházi építkezéseken feltűnő reneszánsz részletek a nagy váraktól, a várkastélyoktól az egyszerű falusi templomokig megtalálhatók, és az új stílus térhódítását hirdetik. A Mohácsot megelőző évtizedekben azonban már nemcsak a részletek, a kapu- és ablakkeretek, kandallók és templomi szentségfülkék jelzik a reneszánsz elterjedését, hanem olyan szerkezeti elemek is, mint a firenzei eredetű fiókos donga- és teknőboltozatok meghonosodását jelentő lebegő fejezetek. Az épületeket dekoráló részletek mellett a 16. század első negyedében a Dunántúl közepén is megjelentek az új stílus szerkezetei, s velük tér- és tömegformáló elemei is. A mohácsi katasztrófa a Dunántúl középső tájait a reneszánsz művészet teljes kibontakozásának pillanatában érte. Az 1526 után fellángoló belső háború, a Balaton mindkét partját lángba borító évtizedek az egy-két helyen itt-ott még feltűnő részletek kivételével ezt a fejlődést akasztották meg.

A Közép-Dunántúl déli, somogyi, tolnai, zalai részei a 16. század közepén elvesztek, ott a török hódoltság rendezkedett be. A török közelsége, állandó és egyre fokozódó

hódító szándéka a Balatontól északra fekvő vidéken sem tette lehetővé az 1526 előtt virágzó építkezés folytatását. A kor csak a várépítésnek kedvezett, amelyen kétségtelenül egyre erősödött az itáliai reneszánsz hadiépítészet hatása. A török beutésektől állandóan zaklatott bakonyi tájon eddigi ismereteink szerint a sümegi vár 1553 és 1568 közt folytatott reneszánsz átépítése az egyetlen jelentős és számottevő építkezés. A vár régészeti feltárásából ismert részletek, az egyes szárnyak, a bástyák kialakítása és az azokon fellelhető nyílászkeretek a Nádasdyak nyugat-dunántúli építkezéseinek részleteivel mutatnak formai rokonságot.

A Közép-Dunántúl 1467 és 1567 között eltelt egy évszázados építészetének áttekintése a magyarországi reneszánsz építészet történetének megismerése mellett további tanulságokkal is szolgál. Közülük időrendben az első az új stílus megjelenésének ezen a tájon való látszólag késői időpontja. A másik és ezzel összefüggő jelenség a gótika feltűnően hosszú ideig, jóformán 1526-ig tartó továbbélése. A Közép-Dunántúl a rendelkezésre álló adatok és a fennmaradt építészeti és ahhoz kapcsolódó szobrászati emlékek alapján látszólag kimaradt abból az áramlatból, amelyet a művészettörténeti kutatás szerint a reneszánsz stílus Mátyás-kori elterjedése jellemez. A kérdés ennek nyomán az, hogy az országnak ezen a vidéken a stílusváltás másképp zajlott, mint másutt? A késői gótika és a korai reneszánsz országosan megfigyelhető, de ezen a tájon a 16. század első negyedének végéig tartó együttélése vajon jellegzetes közép-dunántúli sajátosság? A magyarországi késő gótika kutatásának legújabb eredményei ugyanis azt vallják, hogy annak legutolsó és sziléziai hatásokat mutató áramlata „1470 tájától 1500 körülig tartott”.<sup>91</sup>

A kérdésre adandó válaszhoz elsősorban a vizsgált terület további, de módszeres, főleg régészeti feltárásokkal alátámasztott kutatása lenne szükséges, a hazai reneszánsz építészetének egésze nélkül azonban megnyugtató felelet akkor is aligha lenne adható rá.

A Mátyás király által 1476 után behívott és itáliai mesterekkel megindított magyarországi reneszánsz építészet, a király budai, nyéki, visegrádi, tatai, diósgyőri építkezései hatalmi és monarchikus céljait szolgálták. Uralmának törvényes voltát kívánta velük alátámasztani ugyanúgy, mint az udvarának humanista köre által művelt új gondolkodásmóddal és kultúrával. Az új stílus azáltal, hogy az uralkodó hatalmi igényeit elégítette ki, a király, az udvar építészete lett, olyan kiváltságos építészet, amelyben csak a kiváltságosok osztozhattak.<sup>91a</sup> A behívott művészgárda egyébként is kis létszámú volt, a király személyes szolgálatában állott, vele szerződtek, ő fizette őket. Érthető tehát, ha másnak nem dolgozhattak, vagy ha erre kivételesen engedélyt kaptak, azt csak a királytól nyerhették. A behívott mesterek által szervezett budai műhely teljesítőképesége sem lehetett olyan nagy, hogy a királyi építkezéseken túlmenően másnak is dolgozzon, a király anyagi lehetőségeivel pedig senki sem versenyezhetett. Az 1479 és 1490 között itáliai, illetve dalmát mestereket alkalmazók közül a két esztergomi érsek, Aragóniai János és Estei Hippolit a királyi család tagja volt. Rajtuk kívül alig egy-két embert érintett a királyi kegy, mint a váci püspök Báthori Miklóst.

Ilyen körülmények között nem nagyon lehetett, hogy a reneszánsz építészet Mátyás király korában elterjedjen, mégha nagy hatással is volt az ország vezető társadalmi rétegére. Az udvar köréhez tartozó főnemesség előtt – bármilyen hatással is volt rá Buda vagy Visegrád reneszánsz pompája – csekély kivétellel az erőskezü uralkodó ál-

tal meghonosított új divat szokatlan formáival, addig ismeretlen építészeti megoldásaival mégis csak idegen volt.

Mátyás udvara középkori fejedelmi székhely, ő maga a késői középkor gondolkodásában élő társadalom felett trónoló uralkodó, s ezen a középkori és feudális szerkezetű társadalmon a humanizmusnak a század első felétől bontakozó új gondolkodásvilága éppúgy ornamentum volt, mint ahogy a hazai gótikus struktúrájú épületeken ornemens volt eleinte az újonnan megjelenő reneszánsz is. A középkori struktúrájú társadalom legfelső rétegében élő főnemesség és főpapság kevés kivétellel a királyi udvar új divatját kezdetben minden bizonnyal idegennek érezte, mert számukra a társadalmi helyzetüknek megfelelő építészeti reprezentációt a megszokott és ismert gótika tér- és formavilága képviselte, és ez még Mátyás király halála után is sokáig így maradt. A városok és a szerzetesrendek, különösen a koldulórendek tekintélyes méretű templomai, de a várak kápolnái is éppúgy gótikus szerkezettel és téralakítással épültek 1500 után is, mint a világi épületek reprezentatív termei. Az országban dolgozó kis létszámú itáliai mester sem Mátyás korában, sem az őt követő időkben nem láthatta el valamennyi építkezést, főleg tervező építésként nem. A vidék építkezései változatlanul a gótika késői építészeti művelő mesterek kezében volt, és azokat továbbra is ők építették az általuk ismert szerkezettel és formavilággal.<sup>92</sup> Rajtuk és bennük ornamentalsként azonban egyre több reneszánsz részlet jelent meg, főleg 1490 után, amikor a megváltozott helyzet hatására az addig csak a királyi udvarnak dolgozó itáliai-dalmata ornamentátorok bőkezű királyi megbízó hiányában új mecénások, a most már saját hatalmuk bizonyítására a Mátyás király egykori udvarát utánozni kívánó új főnemesség szolgálatába lépett.

A reneszánsz építészet 1490 utáni jelentkezése a Dunántúl közepén tehát csak látzólag késői. Nem volt ez másképp az ország egyéb területein sem. Báthori Miklós váci és a még melléje sorolható nagyon kevés reneszánsz jellegű egyéb építkezés olyan kivétel, amely szinte megerősíti azt a tényt, hogy Mátyás király életében az ő személyes igényeit szolgáló új stílus építészete egy-két kivételes esettől eltekintve nem juthatott és terjedhetett tovább a királyi udvarnál és annak építkezéseinél.

Az 1490 után jelentkező új építető réteg minden igyekezete az addig nyomasztó fölényű királyi udvar építészetének mielőbbi birtoklása volt. A megyei köznemesség rétegébe tartozó, s onnét udvari körökbe emelkedett Korotnai István nádori és szlavón ítélőmester aligha diszítettethette volna otthoni várkastélyát 1490 előtt Mátyás király vörös márványból faragott címerével, mint ahogy a nála nagyobb hatalmú Kinizsi is csak a király halála után jutott a nagyvázsonyi építkezéseit díszítő első reneszánsz faragványokhoz.<sup>93</sup> A korotnai és a nagyvázsonyi töredékek Budáról kerültek vidéki helyükre. A Közép-Dunántúl egyéb korai reneszánsz faragványai is a Buda és Esztergom környékén dolgozó olasz szobrászok, kőfaragók és a mellettük az új stílus formáit megtanuló hazai mesterek művei voltak. A 16. század első évtizedében jelentek meg azután a reneszánsz formák az addig késő gótikus műhelygyakorlatot folytató helyi mesterek kezén Pápától Veszprémen, Devecseren és Keszthelyen át Simontornyáig és Ötvösig, bár amint azt Salföld, Kőröshegy, Somogyvár kolostortemplomai, az andocsi plébániatemplom szentélye, a simontornyai várkápolna és az ottani nagyterem építészeti alakítása bizonyítja, a reprezentatív térforma a 16. század első negyedében is a hálóboltozattal fedett gótikus tér maradt.<sup>94</sup>

A veszprémi, nagyvázsonyi, sümei, csobánci, keszthelyi és devecseri reneszánsz épí-



tészeti részletek kőanyagának vizsgálata azt bizonyította, hogy az 1510–1520-as években a Balaton északi partvidékén a kőfaragványok nagyobb részének anyagát a Kővágóörsről Reziig húzódó, napjainkig is művelt, sárgásszürke színű homokkővet adó bányák szolgáltatták, emellett azonban használták a mai Vörösberénytől Révfülöpig található és már akkor is évszázadok óta fejtett vörös homokkővet is.<sup>95</sup>

A megvizsgált faragványokon az azonos anyag és az azonos faragástechnika mellett nagyjából azonos vagy azonos jellegű profilozást találunk. A profilozáson belül közös jellegzetességük a reneszánsz tagozatok sarkokon gótikus módon átmetsződő kialakítása. A Balatontól északra tehát egy olyan gótikus iskolázottságú kőfaragó csoport működését kell feltételeznünk a 15. és a 16. század fordulóján, amely Veszprémtől Keszthelyig reneszánsz ornamentumokkal látta el a terület építkezéseit. A Balaton-Felvidék faragott köemlékeinek geológiai vizsgálatából az is kitűnik, hogy nemcsak a reneszánsz, hanem a 15. század közepe tájától a gótikus építészeti faragványok többsége is ugyanezekből a homokkő fajtákból készült. A kétféle színű homokkővet használó kőfaragók két-három nemzedéken át faragtak késő gótikus, majd reneszánsz profilozású építészeti tagozatokat, amelyeket majd egy évszázadon át alkalmaztak a tó északi partvidékén. Sem a geológiai, sem a történeti adatok alapján nem dönthető el egyelőre, hogy ennek a kőfaragócsoportnak hol volt a bányája és telephelye. A mai Kővágóörs, amelyet a középkorban Nagy- vagy Boldogasszonyörnek neveztek, tágabb környékével együtt a 14. század közepe óta a veszprémi püspökség birtokában volt. A közelmúltig működő vörösberényi bánya már 1389-ben a veszprémi káptalan és a veszprémvölgyi apácakolostor közös tulajdona volt, a Rezi vidéki kőfejtők pedig a Rezi, Tátika és Keszthely környékét kezükben tartó Gersei Pethőké. A somogyi Kéthely kastélyának 1496 és 1501 közötti építkezésén dolgozó kőfaragók egy része a Pethő birtokokról érkezett. Butkai Péter 1496-ban kelt levelében Pethő György kőfaragó mesterét kérte el további két lapicidával együtt. A Pethőknek tehát voltak állandó kőfaragóik, ami elképzelhetővé teszi, hogy sárgásszürke homokkőből készült faragványok egy része az ő bányáikból származott.<sup>96</sup>

A kőfaragócsoport munkájában nem minden szempontból érvényesült a reneszánsz struktúra-ornamentum elve, amely a 16. század elejére általánosan elterjedt lehetett. A feltételezhetően Rezi környékén, talán Keszthelyen működött csoport által faragott ajtó- és ablakkereteket viszont az itáliai reneszánsz építésmódjához hasonlóan a számukra kifalazott helyen bárhol be lehetett építeni. A Közép-Dunántúl késő középkori építészetének ezzel kapcsolatos további, figyelemre méltó érdekessége, hogy már az 1480-as években hasonló módon, előre kifalazott fészkekbe kerültek a késő gótikus keretek, ahogy az a nagyvázsonyi pálos kolostoron, a vázsonyi és a sümegi vár több nyílásánál meg a veszprémi Szt. György-kápolna kapuzatán látható. Csak a megfigyelés hiányának tudható, hogy erre az építészettörténeti szempontból rendkívül fontos tényre a kutatás sem ezen a területen, sem másutt nem figyelt, pedig a magyarországi késő gótikus épületeken másutt is megtalálható.

Történeti adatok, késő középkori műemlékeink kapuzatai, ablakai, boltozati részletei és egyéb kőfaragványai tanúskodnak a részletek előregyártott voltáról és a kőfaragómesterek piacra gyártó tevékenységéről. „A tömeges előregyártás szerepét mi sem bizonyítja jobban, mint a késői gótikus kőfaragómunkák egyre fokozódó stereotípiája: bordaprofilozás és boltozati csomópontok, egyszerű kőrácsformák, kapukeretelek

meglehetősen nagy egyformasága. Egy városi lakóház ülőfülke tagozatai, ablakkeretei ugyanúgy kerülnek helyükre, mint a falusi templomok faragott kőrészelei.” A faragott kőrészek elhelyezésének megkönnyítésére tehát az előre kifalazott és átboltzott nyílásokkal való építést a magyarországi késői gótika a 15. század végén már ismerte és használta. A hazai késő gótika azáltal, hogy „szerkezeti szerepében újra háttérbe szorul és dekoratív szerephez jut a kőfaragómunka, amelyet ... akár kerámiatagozatok is felválthatnak”<sup>97</sup>; a 15. század végén fellendült tömeges építkezés – és annak társadalmi igénye – nyomán más és eltérő indítékokból ugyan, de megvalósításának célja érdekében eljutott a behívott itáliai mesterek által ugyanakkor alkalmazott és hasonló építésmódhoz, mert céljainak a korábban alkalmazott költhelyezési és nyíláskeret építési mód már nem felelt meg. Módszere még közel sem a reneszánsz all’antica módszere, mert az önhordó keretelést még nem tisztán, nem a falsíkból kiemelkedő módon, hanem a rétegesen elhelyezett keretdarabokkal együttesen vagy vegyesen alkalmazta, de építési technikája rokon jellegű. Mindez nem kis mértékben segítette az új stílus elterjedését, a hazai mesterek részéről pedig az itáliai lapicidáktól megismert, új formavilág és építésmód átvételét.

A 16. század első negyedében építkezésenként megszervezett műhelyekről még nem lehet beszélni, de feltételezhető, hogy egy-egy bányavidék körül kialakulhatott olyan kőfaragócsoport, amely környékét ellátta az építkezésekhez szükséges, előregyártott nyíláskeretekkel és egyéb kőfaragványokkal. Az építkezések irányítói ugyanakkor nagyon sokszor Budáról lejáró, esetleg munkahelyről munkahelyre szerződő olasz mesterek lehettek. Működésük nyomán több helyen maradt meg a Dunántúl középső tájain is az általuk képviselt magas művészi szintű reneszánsz építészet téralakító formáinak és az azokat lefedő új boltozásmódoknak emléke. E téren is csak a megfigyelés hiánya lehet annak oka, hogy még a nagyobb építkezések helyeiről is alig ismerünk ilyeneket.

Az 1526 után megváltozott politikai helyzetben, amikor a nagyszabású építkezések megakadtak, újak pedig nem indultak, a helyi kőfaragó csoportok számára megszűnt a munka és vele az élet lehetőség. A Balaton vidékéről és a Dunántúl közepéről minderre nem maradt történeti adat. A somogyi domboktól a Bakonyig évtizedeken át dolgozó kőfaragók részben a belső háború és az azt követő török hódítás áldozatai lettek, részben elmenekültek. Talán az utóbbival magyarázható, hogy a század negyvenes éveibe Nádasdy Tamás nyugat-dunántúli várain, főleg a Lékán folyó építkezéseken még nyoma maradt a Jagelló-kori reneszánsz részleteinek, 1550 után azonban már mindehütt a Bécsen át importált felső-olasz késői reneszánsz formái lettek az uralkodók.

## JEGYZETEK

A tanulmány első változata 1977-ben készült és a Magyar Építőművészek Szövetségének pályázatán 1978-ban második díjat nyert. Ezt követően előkerült újabb adatok alapján átdolgozva, a kéziratot 1982 júniusában zártam le.

1. A magyarországi művészet története. Negyedik, átdolgozott kiadás. Bp., 1970. 200.

2. KOZÁK K.–KOPPÁNY T.: A sümegi vár feltárása és helyreállítása. Magyar Műemlékvédelem 1963–1966. Bp., 1969. 97; uók: A sümegi vár. Bp., 1958. 23.

3. A tárgyalt és megvizsgált emlékek egy részének ismert voltát az idézett művek nagy száma is igazolja. A Közép-Dunántúl emlékeinek a lehetőség szerinti teljes összegyűjtésére eddig még nem tör-

tént kísérlet, mert az ilyen irányú egyetlen tanulmány, Kiss Ákos: Veszprém és Komárom megyei renaissancekori emlékek (Művészettörténeti Értesítő, 1959. 22.skv.) című műve alig egy-két emléket ismertet.

4. L. 1. jegyzet, ahol reneszánsz emlékként, majd később gótikus pillérként szerepel.

5. TÓTH S.: A veszprémi székesegyház középkori kőfaragványai. A Veszprémi megyei Múzeumok Közleményei (VMMK) 1.1963. 132–134.

6. A Szt.György-kápolnára vonatkozó irodalom összefoglalása H. GYŰRKY K.: Die St. Georg-Kapelle in der Burg Veszprém. Acta Arch. XV. 1963. 341–408; a kapu rekonstrukciós rajza Szakál Ernőtől a Magyarország Régészeti Topográfiája (MRT) 2, 229; 52.képén. A kaputimpanon és a Vetési-kő kapcsolatára H. Gyürky i.m. 382.

7. GUTHEIL J.–H. GYŰRKY K.–ERDEI F.–KOPPÁNY T.: A veszprémi Szent György egyház és konzerválása. Műemlékvédelem IV. 1960. 134–140.

8. Vetési személyére H. Gyürky és Gutheil i.m.; FRAKNÓI V.: Mátyás király diplomatái. Sz. 1898. 385–404; LUKSICS–FRAKNÓI: A veszprémi püspökség római oklevéltára III. LXXIX–LXXXVI.; valamint GUTHEIL J.: Mátyás korának veszprémi emlékei. Veszprém, 1940. Itt és ő vette fel először, hogy a Vetési-oszlopfő a hazai reneszánsz első emléke és a Szt.György-kápolna Corpus Christi oltárának tartozéka volt. Őt követve írta ugyanezt KOROMPAY Gy.: Veszprém. Bp., 1957. 149–150 és ezt vette át a művészettörténeti irodalom is.

9. Gutheil, 1960.i.h.

10. 1469:HO.V.298.; BÉKEFI R.: A Balaton környékének egyházai és várai a középkorban. Bp., 1907, 21.

11. Békefi i.m. 57.

12. Kozák–Koppány i.m. 111.

13. Veszprém, püspöki levéltár. Saagh 5; Békefi 175.

14. Kozák–Koppány i.m. 112.

15. Uo. 111.

16. TÓTH S.: Veszprémi középkori sírkő-töredékek. VMMK. 2. 1964. 177.

17. Berhidára CZEGLÉDY I.–ÁGOSTHÁZY L.: Berhida középkori temploma. VMMK. 6. 1967. 217–233; Szentbalázsrá K. PALÁGYI S.–TÓTH S.: A római és középkori kőtár katalógusa, Tihanyi Múzeum. 1976. Szentbékállára Békefi i.m. 147.

18. L. 1. jegyzet

19. Vitéz János esztergomi ebédlőpalotája, amelyet Bonfini, Oláh és több 16. századi szerző leírása alapján általában reneszánsznak említene, késő gótikus stílusban épült, ahogy azt az általam végzett építészeti felmérések, a faragottkő anyag vizsgálata és rekonstrukciója, valamint az ezek nyomán készült épületkonstrukció bizonyítja. A kutatás során két alkalommal falfeltárást végző Horváth Istvánnak, a Balassa Bálint Múzeum középkoros régész igazgatójának, sem e sorok írójának, mint az 1964 és 1976 között folyó helyreállítást irányító építésznek, a történeti adatok alapján 1465 és 1472 közé helyezhető építkezésből egyetlen reneszánsz faragványt sem sikerült találnunk. A legelső esztergomi reneszánsz emlékek mind ez ideig Aragóniai János érsek 1482-es évszámú címere. Ha Vitéz János esztergomi palotájában a reneszánsz nyomait kereshetjük, azt kizárólag annak belső kifestésében gyaníthatjuk, amint azt legutóbb PROKOPP M. fejtette ki „Vitéz János esztergomi palotája” (Janus Pannonius. Memoria Saecularum Hungariae 2. Bp., 1975. 255–259) c. tanulmányában és FEUERNE TÓTH R.: Művészet és humanizmus a korareneszánsz Magyarországon. Kandidátusi értekezés tézisei. Bp. 1981. 11–12. Egerre DÉTSHY M.–KOZÁK K.: Az egeri várban álló gótikus palota helyreállítása. Magyar Műemlékvédelem 1959–1960. Bp., 1964. 34. és uő.: Heves megye műemlékei II. Magyarország Műemléki Topográfiája VIII. Bp., 1972. 61, 120.

20. Kinizsi vázsonyi építkezéseire ÉRI I.: Nagyvázsöny. Harmadik, változatlan kiadás. Veszprém, 1971. 14–25, 66–67, a legújabb irodalom összefoglalásával.

21. L. 1. jegyzet

22. Éri I. i.m. 25.

23. A felvonultatott történeti adatok és a jelzett források ellenére tévesnek kell minősítenünk a Műemlékvédelem XIX. 1975. 4. számában ZSIRAY L.: Leányfalvi Ágoston, Kinizsi Pál várának építészete c. cikkét.

24. Zalai Oklevéltár (ZO)II.632.; KOPPÁNY T.–SÁGI K.: Csobánc. Bp., 1965. 10–11.
25. Döbröntén 1497-ben folyt építkezés: OL.Dl.46.390.
26. KOPPÁNY T.: Későgótikus építészeti emlékek a Balatonfelvidéken. VMMK.2.1964. 189–196.
27. ÉRI I.: Reneszánsz dombormű töredékek a nagyvázsonyi Kinizsi-várból. Művészettörténeti Értesítő, 1958.2–3. 132; Salföldre ZSIRAY I.–SCH. PUSZTAI I.: A salföldi Mária Magdolnáról elnevezett pálos kolostor. VMMK.6.1967. 247–256; Dabronyra KOPPÁNY T.: Középkori templomok és egyházak helyek Veszprém megyében. VMMK.6.1967. 127.
28. L.1.jegyzet
29. L.25.jegyzet. Himfi Imre. visegrádi várnagy: 1494. OL.Dl.50.595; 1495.Dl.102.659; 1496. Dl.102.661; 1497.Dl.46.457 és 46.415.
30. Zalaszántóra KOPPÁNY T. a 26. jegyzetben i.m.; KOZÁK K.: A zalaszántói templom feltárása és környékének középkori története. Arch.Ért.1962., 220–235.; KOPPÁNY T.: Középkori templomok és egyházak helyek Veszprém megyében II.VMMK.11.1972. 240; MRT.1. 58/2. – Karmacsra a 26. jegyzetben és a 30. jegyzetben i.m.; MRT.1.19/1.
31. Vörösberényre SEDLMAYR J.: Ref.templom helyreállítása, Vörösberény. Magyar Építőművészet, 1973/6., 49–51. – Balatonfüredre VALTER I.–KOPPÁNY T.–GEDEON T.–NEMCSICS A.–LENGYEL I.–ZIMMER K.: A Balatonfüred temetői templomrom feltárása és helyreállítása. VMMK.11.1972. 149–180. – Aszfőző-Kövesre ZÁDOR M.: A kövesdi (aszfőzői) középkori templomrom építéstörténete és helyreállítási problémái. Építőipari és Közlekedési Műszaki Egyetem Tudományos Közleményei V.2–5. 173–210. – A vilonyai paplak mindmáig közöletlen. – Zirc MRT.4. 81/1; KOPPÁNY T.: XI.századi királyi udvarház maradványai Zircen. VMMK.11.1972. 139–146. – Nagyvázsónyra ÉRI I. i.m.53. – Csepelyre KOVALOVSKY J.: Ásatások Csepelyen. VMMK.8.1969. 235–250. – Alsóörsre ENTZ G.: Gótikus udvarház Alsóörsön. Művészettörténeti Értesítő 1956. 125–131. – Zalaszántóra OL.Dl.93.660 és HOLUB J.: Zala megye története a középkorban. Pécs, 1929. 219.
32. Békefi i.m.227–228; B.KOROKNAY É.: A lölvöldi karthauzi kolostor kötéseiről. Esztergom Évlapjai. Az Esztergomi Múzeumok Évkönyve I.1960. 25–32.
33. K. Palágyi S.–Tóth S. i.m.52, 53, 54. számú kövek. Az ábrázolásra Németh P.: Adatok a felső-tárkányi karthauzi kolostor építéstörténetéhez. Az Egri Múzeum Évkönyve V.1967. 80.
34. 1489.IX.17:OL.Dl.201.507; 1489.XI.30.Dl.201.508. Idézi ÁDÁM I.: A veszprémi székesegyház. Veszprém, 1912. II.rész, 305–306. Az oklevelek jelzeit ezúton köszönöm Kubinyi Andrásnak.
35. 1481:Veszprémi kpt.mlt.Veszprém Eccl.et Capit. 56A.; 1486–1488:uo., Veszprém Oppidum 63. Az adatokat a veszprémi Bakonyi Múzeum Adattárának gyűjtéséből közlöm, amiért ezúttal mondok köszönetet. A romra MRT.2.51/4a; az 1936-os és 1965-ös ásatások anyaga közöletlen.
36. L.16.jegyzet
37. A lovasdomborműveket az ásató Éri István is a Kinizsi-síremlék részének tartja: Nagyvázsóny. Bp.1969. 30, mint ahogy a hazai reneszánsz művészet legújabb összefoglalójában, a schallaburgi kiállítás katalógusában Balogh Jolán is annak tartja: Schallaburg '82. Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn. Wien, 1982. 563. A Közép-Dunántúl reneszánsz építészetének történetébe nemcsak a megmaradt épületek, épületrészek, építészeti tagozatok és az épületekkel összefüggő kőfaragványok, hanem az építészeti térben elhelyezett és legtöbbször azok szerves részét alkotó sírkövek, síremlékek is beletartoznak. Kinizsi tumbáját ezért soroltam az 1467 és 1567 közötti időszak dunántúli építészetének emlékei közé, a tágabb értelemben vett Balaton-környéken található többi sírkövel együtt.
38. L.1.jegyzet, 201; BALOGH J.: A vázsónyi cherub-fejes töredék. VMMK.2.1964. 225–229; uő.: A Márványmadonnák mestere. Építés-Építészettudomány 12.1980. 77–86. Schallaburg '82. 387–390.
39. Békefi i.m.237. VERNEI-KRONBERGER E.: Magyarországi középkori síremlékek. Bp., 1939. 41–42. A magyarországi művészet története. Bp., 1970. 201.; Schallaburg '82. 563.
40. L. 16. jegyzet, 173–174.
41. ÉRI I. i.m.1971. 28. és uő. a 27. jegyzetben i.m.; RÓMER F.: A Bakony. Veszprém, 1971. Szelvényes kiadás, 81. oldalon említi, valamint az OMF könyvtárában őrzött Rómer-hagyaték XVII. csomagjában található rajza és feljegyzésében található a harmadik emeleten 1860 körül még megle-

- vő fehér márvány ajtókeret rajza. Az itt közölt és a további ábrákon látható rekonstrukciók szerkesztési szabályaira használt irodalomból csak a legfontosabbak R. PAPINI: Francesco di Giorgio architetto. Firenze, 1946.; J. CSEMEGI: Die Konstruktionsmethoden der mittelalterlichen Baukunst. Acta Historiae Artium. Tom. II. Bp., 1954.; E. SZAKÁL: „Gotisch”-Geometrische Konstruktionen im Bauwesen und in der Steinbildhauerei. Acta Technica. Tom. 67. Bp., 1970.
42. A székesegyház előtt előkerült kőre Tóth Sándornak az 5. jegyzetben i.m. 131.; a Tolbuhin u. 9. sz. ház területén feltártakat MEZEY A.: A veszprémi várfal délnyugati szakaszából kibontott faragott kőanyagról. VMMK. 13. 1978. 133–138. közölte.
43. Mindkét kőtöredék a veszprémi múzeum egyéb faragványaival együtt a tanulmány anyagának gyűjtése idején a veszprémi várfal délnyugati szakaszából kibontott faragott kőanyagból. VMMK. 13. 1978. 133–138. közölte.
44. KUBINYI A.: Beriszló Péter és budai szereplése. Bud. Rég. XX. 1963. 125–134.
45. A kövekre Kozák K.–Koppány T. a 2. jegyzetben i.m. 110–111; 147–148. képek. A nagyvázsonyi és a sümegi vár kőfaragványainak közzétett vizsgálatát 1976-ban a Budapesti Műszaki Egyetem Ásvány- és Földtani Tanszéke Dr. Kertész P. docens vezetésével végezte el.
46. GERŐ L.: Magyarországi várépítészet. Bp., 1955. 168–169; ENTZ G.–GERŐ L.: A Balaton környék műemlékei. Bp., 1958. 96. és GERŐ L.: Magyar várak. Bp., 1968. 94. Az utóbbi helyen a csobánci, a sümegi és a nagyvázsonyi hasonló kőfaragványok vetette fel először egy 16. századi Balaton-vidéki kőfaragóműhely létezésének gondolatát.
47. Galgóczi Erdődy-levéltár, Lad. 53. Fasc. 4. no. 21. OL. Iványi Béla regesztái.
48. Vernei-Kronberger i.m. 41, 44; tévesen Szentlélek Miklós Domokos néven; A magyarországi művészet története. Bp., 1970. 196; L. GEREVICH: Johannes Fiorentinus und die panonische Renaissance. Acta Historiae Artium VI. 1959. 312–313, amelyben a két Szentléleki-sírkövet Johannes Fiorentinus körébe sorolja; Schallaburg '82. 686–687. – A Csatkán eltemetett, Körös megyei Szentléleki Miklós, az 1487 körül elhunyt Szentléleki Ákos szlavón vicebán fia, apja nyomán valószínűleg az Újlakiak familiárisa, talán várpalotai várnagya volt, ha az ahhoz közeli és az Újlakiak korábbi családi nyugóhelyére temették. Személyére CSÁNKI D.: Körösmegye a XV. században. Bp., 1893. 43–44. és IVÁNYI B.: A körmendi levéltár memorábiái. Körmend, 1942. 23–31. Szlavóniai birtokaira, amelyeket halála évében Batthyány I. Boldizsár kapott meg: OL. DL. 107. 172.
49. NAGYBÁKAY P.: Beriszló Péter veszprémi püspök címeres sírköve. VMMK. 13. 1978. 113–130.
50. A rozettás kazettatöredék a székesegyház századeleji átépítése idején került elő, a trófeás kőlap lelőhelye ismeretlen (Tóth S. 5. jegyzetben i.m. 138. 83. jegyz.). A trófeás oszlopszék-előlap Rhé Gyula veszprémi múzeumigazgatónak 1933. június 23-án Garády Sándorhoz írt levele alapján már a múzeumban volt, s bár lelőhelyét levelében ő sem említi, nem kizárt, hogy abban az időben kerülhetett elő a székesegyház környékéről. A kazettás töredékekkel együtt budai márgából faragták, éppúgy, mint a Beriszló-sírkövet. A két töredék művészi igényessége, felfogása és faragásmódja egyaránt a Beriszló-sírkőhöz kapcsolódik. Rhé Gyula levele: Budapesti Történeti Múzeum, Adattár M. 154–79. egy rajzzal, amely a faragványt az azóta eltűnt felső keretrészével együtt ábrázolja. Az adatot Zádor Judit művészettörténésznek köszönöm.
51. A tüskevári rozettára MOLNÁR I.: Emlékezés Ádám Ivánra, 1844–1928. VMMK. 4. 1965. 10; 8. kép. A feliratos kőtábla: MRT. 3. 60/8. és a 316. oldal 3. fényképe.
52. K. Palágyi S.–Tóth S. i.m. 55. sz. kő.
53. OL. DL. 93. 768.; KOPPÁNY–PÉCZELY–SÁGI: KESZTHELY. Bp. 1962. 26.; MRT. 1. 21/44.
54. GERŐ L.–SEDLIMAYR J.: Pápa. Bp., 1957. 150.; MRT. 4. 61/1–61/10. lelőhelyeken a város történetének, régészeti és művészettörténeti adatainak legújabb összefoglalása. A vörös márvány faragványt a régészeti topográfia a rajta olvasható felirattöredék alapján tartja az egykori plébániatemplom egyik kápolnájához tartozónak. A kapualji gyámkövek címereit Gerő–Sedlmayr i.m. a Tahy család címerével azonosította a Siebmacher: Wappenbuch IV. 173. tábla nyomán, ezt vette át a régészeti topográfia is. Az eddig ismert adatok alapján a családnak Pápával semmi kapcsolata nem volt, lásd TAHY J.: A Tahyak és az azokkal rokon családok. Bp., 1934. – Az 1490-es tűzvészre és az azt követő újjáépítésre: OL. DL. 101. 246.
55. Szentkirályszabadijára Kiss Ákos i.m. 22–25.; a zalaszántói sekrestyeajtó átfaragott voltára a két szárkő alsó részének eltérő képzéséből és a jobb oldali alján látható élszedés alapján gyanakod-

- hatunk. – Kisapátira BOGYAY T.: A Szent György-hegyi Szent Kereszt-kápolna. Technika, 1943. 1–2; – Csöglére KOPPÁNY T.: Középkori templomok és egyházak helyek Veszprém megyében II. VMMK. 11. 1972. 126; Jakab Miklós somlyói várnagy, 1509: Gálgóci Erdődy-Ist. Lad. 53. fasc. 5. no. 12.; 1517: uo. no. 18, 21, 23; 1528–1529. LUKCSICS P.: A vásárhelyi apácák története. Veszprém, 1923. 55. regesztá; 1531. PÁKAY Zs.: Veszprém vármegye története a török hódoltság korában a rovasádó összeírás alapján (1531–1696.). Veszprém, 1942. 85; a csöglei nemességnek faluja templomát támogató magatartására, amely országos jellegű lehetett, jellemző az az 1480-ból származó adat, amely szerint Boros Benedek helyi nemes végrendeletében a csöglei egyház részére vásárolandó harangra hagyott pénzt. L. SOLYMOSI L.: A helytörténet fontosabb középkori forrásainak kutatása és hasznosítása. Történelmi Szemle, 1976. 1–2. 135.
56. A kastély falkutatását 1974 és 1980 között végeztem Koppány T.-né és Pusztai L. segítségével. A reneszánsz építkezés időpontját meghatározó ajtókeret-darabot 1974 augusztusában Pusztai László találta meg. Az épület korabeli elismerését tükröző panaszt 1537. február 28-án kelt levelében írta le Kecsery Márton: „Devecher ante tuguriolum erat ... exstruxit regia plane aedificia et haec omnia ex sanguine miserorum...” idézi TAKÁTS S.: Magyar nagyasszonyok. Bp. é.n. 260. 5. jegyzetben.
57. A Báthoriak somogyi birtokaira CSÁNKI D.: Magyarország történeti földrajzi a Hunyadiak korában II. megfelelő címszavai alatt (Cs. II.) és az alább soron következő jegyzetekben.
58. MAGYAR K.: Előzetes jelentés az ötvöskőnyi reneszánsz várkastély feltárásáról (1966–1972). Somogyi Múzeumok Közleményei I. Kaposvár, 1973., 349–356. és uő.: Az ötvöskőnyi Báthori várkastély. Somogyi Múzeumok Füzetek 18. Kaposvár, 1974. a reneszánsz faragványok fényképeivel.
59. Cs. II. 579.; DÁVID F.–GERGELYFFY A.: Falkutatók 1971–1972. Magyar műemlékvédelem 1971–1972. Bp., 1974. 432–433.
60. Békefi i.m. 230–231; KARÁCSONYI J.: Szent Ferenc rendjének története Magyarországon 1711-ig. I. Bp., 1923. 397; SZABÓ Gy. P.: Ferencrendiek a magyar történelemben. Bp., 1921. 293; BADÁL E.: Kőröshegy középkori templomainak történetéről. Kézirat, 1955. OMF. Könyvtár, 8115 ltsz.; SZÖNYI O.: A kőröshegyi középkori templom. Bp., 1924.
61. Békefi i.m. 198–209; DERCSÉNYI D.: A somogyvári Szent Egyed apátság maradványai. Bp., 1934; BAKAY K.: Előzetes jelentés a somogyvári bencés apátság 1972–73. évi feltárásáról. Somogyi Múzeumok Közleményei I. Kaposvár, 1973. 341–347; uő.: Második jelentés a somogyvári bencés apátság feltárásáról (1974–75). Somogyi Múzeumok Közleményei II. Kaposvár, 1975. 191–207. Egy későgótikus zárórkő, hátoldalán a boltozat szerkesztésével: Békefi i.h., egy hasonló bordaprofilokkal készült boltindítás, valamint az alá tartozó falpiller és a boltozat bordáinak profilja a reneszánsz rozettával együtt Szezhlo Ottó 1896. VII. 13-án kelt rajzán látható: OMF. Tervtár, 6220. ltsz., a reneszánsz ablakkeret töredéke pedig az OMF Fotótár 111. 766 neg. sz. fényképén.
62. Korotnára Magyar Kálmán i.m. 1974. 46–48; Csákányra Karácsonyi János i.m., az alapítást azonban tévesen tulajdonítja a korotnai uradalom Mohács utáni birtokosának, az Allya családnak, holott az 1516-ban már szerinte is létezett, amikor Csákány még Korotnai birtok volt. A korotnai címeres töredék képe Magyar Kálmán i.m. 1974. 48, a lebegő fejezetű SZIGETVÁRI Gy.: Építészeti emlékek Somogyban, 1000–1900. Kaposvár, 1973. 48.
63. Cs. II. 577–578; Karácsonyi J. i.m. 74–75.
64. 1496:OL. D1.93.658, 1497:D1.93.663, 1501:D1.93.688.
65. Az Enyingi Török család enyingi várkastélyát, amelyet az oklevelek felváltva castellumnak, fortalitiumnak, curiának neveznek, 1521-ben kobozták el Török Bálinttól Nándorfehérvár feladása miatt, és azt Batthyány Ferenc kapta meg, Ila-Kovacsics: Veszprém megye helytörténeti lexikona. Bp., 1964. 181.
66. A két orzai töredéket mint az 1977-től folyó műemléki helyreállítás építész bontottam ki, illetve mértem fel. – Simontornyára HORLER M.: Újabb eredmények a magyarországi renaissance építészet kutatása terén. Ars Hungarica, 1975/2. 347–348; uő.: A simontornyai vár helyreállítása. Magyar Építőművészet 1975/5. 46–55.
67. BOROVSKY: Somogy vármegye, 35; CSÁSZÁR L.: A kései gótikus hajlított bordás boltozat-technika és magyarországi hatása. Magyar Műemlékvédelem 1967–1968. Bp., 1972. 67–68.
68. GUZSIK T.: A törökkoppányi r. k. templom. Műemlékvédelem 1975. 207–211.
69. Cs. III. 412. és a falkutatást végző Maróczky Erzsébet szíves szóbeli közlése.



70. Békefi i.m. 111; REÖTHY F.: A balatonszemesi r. k. templom története. Műemlékvédelem 1977. 158.
71. ÉRI I.: A Látrány-rádpusztai templomrom feltárása és állagmegóvása. VMMK.6.1967. 183–195, a cikkben közölt rajzon a reneszánsz szemöldök töredéke vállkőnek jelezve. A töredék azóta a templomrom összes ásatásból előkerült kőfaragványával együtt a kőtár céljára lefedett sekrestyéből nyomtalanul eltűnt.
72. KOMJÁTHY M.: A somogyi konvent II. Ulászló-kori oklevelei az Országos Levéltárban. III. Somogy Megye Múltjából, 1975. 62–63.
73. A veszprémi eseményekre ERDÉLYI Gy.: Veszprém város története a török idők alatt. Veszprém, 1913; a megye pusztulására Pákay Z.s i.m. és BUNYITAY–RAPAICS–KARÁCSONYI: Egyháztörténeti emlékek a magyar hitújítás korából. II. Bp., 1912. 26.
74. 1531: OL. Magyar Kamara Archivuma. Nádasdy-cs. lt. B. 1513. Miss. Petrus Budensis, pall. 6. OMF. Adattár, Jankovich Miklós gyűjtése.
75. Csoron András 1526 őszén már zalai főispán: OL. Lippay-cs. lt. Capsa 17. p. 83; 1536-ban veszprémi főispán: OL. Kamarai lt. Litterae ad Cameram, Series I. 1386/71. Détsy Mihály szíves közlése; Tihany birtoklására: PRT. X. 76–77, 144, 745; Veszprém és Sümeg erősítéséről 1537-ben ő maga nyilatkozott: Bunyitay–Rapaics–Karácsonyi i.m. III. 134–137.
76. Bunyitay–Rapaics–Karácsonyi i.m. III. 218, 434–435; Erdélyi Gy. i.m. 16–22.
77. GERGELYFFY A.: Palota és castrum Palota, valamint VÁRNAI D.: Várpalota várának építkezési korszakai; Magyar Műemlékvédelem 1967–1968. Bp., 1970. 134, 149–152. A kőfaragványok felmérési rajzainak átengedését G. Sándor Máriának köszönöm.
78. Szigligetre: Martonfalvai Imre deák emlékiratai. Mon. Hung. Hist. II. XXXI. 136–140. és KOZÁK K.: Szigliget. Bp., 1961. 17–18. — Csesznekre KOPPÁNY T.: Csesznek vára. Bp., 1962. 18; Bakics Pál birtoklására Pákay Zs. i.m. 51. jegyz.
79. Sömjén apát 1546-ban hunyt el, sírkövét azonban még életében faragtathatta a maga és korábban meghalt Péter nevű testvére emlékére. Nagyfalussy János: A kapornaki apátság története II. Kalocsa, 1942. 119. és Schallaburg '82. 686, a sírkő keletkezéseként az 1520 körüli éveket jelölve.
80. OL. Batthyány-lt. Missiles 18. 541. OMF. Adattár, Jankovich Miklós gyűjtése.
81. A kolostorok pusztulására ÉRI I.: Nagyvázsöny. 1971. 19. és a MRT. 1–4. kötetének megfelelő címszavai.
82. Pápára Martonfalvai i.m. 145, 150–152; Csobánc falai 1554 telén dőltek ki, helyükbe palánk épült: T.T. 1911. 457; Rezi 1557-ben palánkfát hordanak, BATORFI A.: Adatok Zala megye történetéhez. V. 1878. 252.
83. Tátikán 1555-ben kőfaragók és ácsok dolgoztak: OL. Festetics-lt. F. VII. 1813-as másolatok. A Rezi várából származó kövekre MRT. 1. 37/5.
84. 1548: OL. Thaly-lt. 1. csomó, 1548, helyére az MRT. 3. 47/13.
85. Kiskomárra Bunyitay–Rapaics–Karácsonyi i.m. III. 121. és T.T. 1901. 574–576; Fonyódra FITZ J.: A fonyódi vár feltárása. Alba Regia 2–3. 1961–62. 106.
86. Bornemisza levelei: Bunyitay–Rapaics–Karácsonyi i.m. V. 236, 479–480.
87. 1552 nyarán Bornemisza azt kérte a királytól, hogy Sümegre 100 lovat és 100 gyalogost rendeljen, mert ha az is elesik, elvesz egész Zala megye és a török Radkersburgig meg sem áll.
88. Kozák K.–Koppány T. i.m.; Sárvárra TÓTH M.: A sárvári vár építéstörténete. Savaria 4. 1966–1970. 193–280.
89. Ormányi Józsnának a nádorhoz írott levelei: T.T. 1907. 130–160; a Kövessy püspökről nyilatkozók Johannes Róka: Vitae Vesprimiensium Praesulum. Posonii, 1779. 355; BUDAI F.: Magyar Ország történetéhez való Lexicon. 1805. 493; Pray I. 303; ÁDÁM I.: Adatok Sümegh történetéhez II. 1879–80. 10; Lukcsics–Fraknói i.m. IV. XCVI. és Erdélyi Gy. i.m. 75.
90. Zermegh János kamarai biztos jelentése a királyhoz 1565. december 9-én: OL. Kamarai lt. Relationes Commissarium Regiarum. Fasc. 2. no. 9., az adatot Détsy M.-nak köszönöm.
91. MAROSI E.: Építési korszakok-építészettörténeti szakaszok a magyarországi gótikában. Építés-Építészettudomány XI. 1–2. 1979. 27.
- 91/a. A kézirat anyaggyűjtésének lezárása után vált hozzáférhetővé FEUERNE TÓTH R.: Művészet

és humanizmus a korareneszánsz Magyarországon c. kandidátusi értekezése, amelynek tézisei között a következő mondat olvasható: „Magyarországon viszont nem a helyi művészek hozták létre a reneszánsz művészetet, hanem az királyi akaratból született és nem is lehetett a fejlődés első fázisában más, mint udvari művészet.” Kandidátusi értekezés tézisei. Bp., 1981. 17. A kandidátusi értekezés teljes szövegének rendelkezésemre bocsátását ezúton köszönöm Feuerné Tóth R.-nak.

92. HORVÁTH H.: Budai kőfaragók és kőfaragójelek. Bp., 1935. 105: „...a tulajdonképpeni nagy feladatok, a templomépítkezések még mindig kizárólag a gótikus mesterek kezében voltak”. – Feuerné TÓTH R.: A magyar reneszánsz építészet európai helyzete. *Ars Hungarica* 1977/1. 14: „...Magyarországon viszonylag igen kevés kőfaragó és viszonylag igen sok – a reneszánsz építkezéseknél is alkalmazható – kőműves volt.”

93. Schallaburg '82. 389.30, ahol Balogh J. azt írja, hogy az eredetileg egy Madonna-reliefhez tartozó faragvány valószínűleg Mátyás király halála után került Vázsonyba.

94. A 16. század eleji várgzó gótikára G., ENTZ: *Baukunst in Ungarn um 1500. Acta Historiae Artium*. Tom. XIII. 1967. 81–86; a késői gótika és a reneszánsz együttélésére legújabbán HORLER M.: Módszertani adalékok a magyar késő középkori építészet kutatásához. *Építés-Építészettudomány* XI. 1–2. 1979. 35–48. és Feuerné Tóth R. id. kandidátusi értekezése bevezetésének XXXI. oldala.

95. A Budapesti Műszaki Egyetem Ásvány- és Földtani Tanszéke eddig a veszprémi Bakonyi Múzeum, a tihanyi múzeum, a nagyvázsonyi és a sümegi vár, valamint a devecseri kastély faragottkő anyagát vizsgálta meg. A vizsgálat eredményeire Dr. Kertész P.: A műemléki kőanyagok bányahelyeinek kutatása. *Építés-Építészettudomány*, 1981/1–2. 193–228.

96. Kővágóörsre HOLUB J.: Zala megye története a középkorban III. A falvak története. Pécs, 1933. 570–572. kézirat a veszprémi Bakonyi Múzeum Adattárában. Rezire uo. 674; a vörösberényi bányára: 1389. Zs.O.I.979; Kéthelyre a 64. jegyzetben említettek.

97. Marosi E. i.m. 33.

A rajzokat a szerző helyszíni felmérései nyomán Koppány Tiborné készítette.

**„KERESETLEN ÉLET” — BERNÁTH AURÉL 1918-AS ALBUMA**

Közismert tény, hogy Bernáth Aurél pályakezdése és munkásságának korai periódusa mennyire feldolgozatlan.

Tanulóévek Nagybányán, pályakezdés helyett háború és katonaság, majd a 20-as évek első felében előbb Bécs, aztán Berlin — itt két kiállítással a Herwarth Walden irányította Sturm-ban — a kubizmus, mindenekelőtt pedig az expresszionizmus hatása a 10-es évek második felének közepe tájától majd egy évtizeden át: a pálya korai szakaszának mindenki előtt jól ismert tényei ezek. E korai pályakép megrajzolásához nem vagyunk híján adatoknak, hiszen önéletrajzi köteteiben bőven találhatunk idevonatkozó fejezeteket. Ami hiányzik, az a korszak alkotásainak feldolgozása.

Bernáth hagyatékában fennmaradt egy kisebb formátumú album, melyet anyjának és két testvérének — Elvirának és Cézárnak — készített ajándékba 1918 karácsonyára.<sup>1</sup> A mappával érdemes egy kicsit behatóbban foglalkozni. Ekkoriban készített műveiből — bár újabban egy 1918-as keltezésű női portréja bukkant elő<sup>2</sup> — alig ismerünk valamit, és keveset tud róluk a nyilvánosság is.

Bernáth ezekben az években Keszthelyen él. Ideje van bőven, újra dolgozhat és művészi szemléletmódja jelentős változáson és átalakuláson megy keresztül. „Akkoriban már több mint egy éve voltam katona, s hányatott életem alig hagyott időt a festésre” — írja önéletrajzában. „E kényszerű szünetben azonban, mintha nem vártam volna, hogy a háború múltán ott folytatom tanulmányaimat, ahol abbahagytam, hanem egyre függetlenebbül kezdtem magamat érezni a nagybányai iskolától. Néma és láthatatlan fejlődés volt ez, mert bár nem volt mű, ami ezt az érzésemet alátámasztotta volna, de nagy volt az a biztonság bennem, hogy megtaláltam magamat. Ez persze féktelen ábrándokat jelentett a festészet útjára, módjára vonatkozólag, légvárat, melyek minden légneműségük ellenére önbizalommal töltöttek el; s ez tette a katonáskodás nehéz idejét is elviselhetővé. Biztam magamban, anélkül hogy papíron vagy vásznon ennek valamirevaló igazolást adtam volna. A jövőben éltem, amikor mindent valóra válthatok. Ez a majdnem vaknak nevezhető hit megszülte aztán a maga ítélkezési, művészet-szemléleti formáit és normáit is, éppen olyan észrevétlenül, mint ahogy katonáskodásom alatt művek nélkül is éreztem, hogy festő lettem.”<sup>3</sup>

Bernáth 1917–18 körül már nonfiguratív képeket fest és verset illusztrál ebben a szel-

lebenben.<sup>4</sup> Két képével szerepel a Képzőművészeti Szabadiskola kiállításán<sup>5</sup> és ekkoriban készített műveiből néhányat még az 1923-as Sturm-beli kiállítására is beválogat.<sup>6</sup>

Az ajándékba készített mappa képei is ebből az útkereső, átmeneti időszakból valók és a fiatal művész alakulóban levő és az expresszionizmus felé orientálódó új művészi szemléletmódjába nyújtanak bepillantást.

Az album mindössze három önálló lapot – „Bál a Turul szálló nagytermében”, (6. kép), „Egy bécsi festő” (3. kép) és „Szt. Sebestyén” (4. kép) címekkel – tartalmaz.<sup>7</sup> A közölt képcímek a lapok hátoldalára vannak felírva, golyóstollal és Bernáth Mária szerint idegen kézzel. Valószínű tehát, hogy 1918-ban még nem voltak címmel ellátva. Elképzelhető az is, hogy nemcsak ez a három önálló kép volt a mappában, hanem több is, ezekről azonban semmit nem tudunk. Négyzetes formátumú, kemény fedelű borítólapján Bernáth önarcképe<sup>8</sup> (1. kép), a borítólap belső oldalán pedig ex librise<sup>9</sup> (2. kép) található. A képek meglehetősen kis méretűek. Közülük négy tussal készült, míg az ötödik ceruzarajz. Mellékelt kísérőlevelében Bernáth ezt írja a képekről: „Most készültek, egyedül és kizárólag Néktek. Azokra próbáltam emlékezni, amiket együtt láttunk, vagy szerettetek nálam, vagy amik leginkább összehoztak Bennünket ezekben a nem nekünk való években. Nem válogattam, nem kerestem nagyon, hisz oly kevés ideje van az embernek.”

Az öt kép közül kettő – a „Bál a Turul Szálló nagytermében” és „Egy bécsi festő” – kaposvári emlékeket idéz. „Festőportréjának” modellje valószínűleg Bernáth első mestere, az egykori Kaposvár mindenki által jól ismert személyisége, Rippl-Rónai Ödön volt. Noha erre levelében nem utal, önéletrajzi írásainak első kötetében a Rippl-Rónai Ödönről írottakat a rajzzal összevetve valószínűsítik ezt a feltevést.<sup>10</sup> A kövér figura szinte az egész képfelületet betölti. Széles karimájú kalap, vállak közé mélyen behúzott fej – az arc karakterének elnagyolt jelzéseiivel – nagydarab, egyetlen felsőtest: néhány feltűnő és első pillantásra szembetűnő vonás, tömör és összefogott, karikatúraszzerű rajzban, kedves iróniával előadva, mellyel Bernáth modelljét jellemzi.

Vázlatosan könnyed és tömör bál-képének színtere a kaposvári Turul Szálló, mely a helybelieknek és Bernáthnak is kedvelt tartózkodási helye volt. A kép majd kétharmadát kitöltő táncoló-mulató forgatagot lazán odvetetett – hol sűrűbb, hol ritkább – ecsetvonások halmaza jelzi, akárcsak a háttérrel adó teremfal függőyeit. Ebből az időből nem ez az egyetlen ilyen témájú képe Bernáthnak. A hasonlóan mulatságot ábrázoló – szintén kisméretű – „Álarcosbál” Gáspár Endrének tulajdonában található<sup>11</sup> (7. kép). A táncoló párokat lendületes kompozíció fogja egybe, amely szinte a zene lendületére és a tánc sodró forgatagára rímel. Bernáth rajza ezen a képen részletesebb, a mulatókat, a nők fodros és bő ruháit kusza és kanyargó ceruzavonalak járják körül. Színt alig használ, csupán az előtérben táncoló nők ruháján villan meg némi sárga és piros.

Ezek a képeken a bontakozó új szemléletmódból – melyről önéletrajzi kötetében megemlékezett – talán csak a „Bál a Turul Szálló nagytermében” tömörsége előlegez egy keveset. Ezzel szemben a másik három kép – különösen a borító önarcképe és a „Szt. Sebestyén” – mintha nem is ugyanannak a művésznek a munkája volna.

A mappa címlapjára helyezett félrehajtott fejű önarcképén szinte egy dosztojevszkiji karaktert rajzol magáról. Hosszú, vékony, beesett arc, magasan boltozott homlok, riasztóan nagy szemek, markánsan meghúzott arcvonások: ilyennek látta önmagát. Raj-

zának expresszív ereje a merész kompozícióban – a kép jobb felső sarka belevág az átlósan elhelyezett fej koponyarészébe – és a kontrasztokra épített, szálkás ecsetvonásokat alkalmazó kifejezőmódban rejlik. Ezekből az évekből nem ismerünk több önarcképet. 1918-ból újabban felbukkant, már említett „Női portré”-ja jöhet számításba analógiaként. Jóllehet ezen a rajzon kerüli a merész elvágásokat, kompozíciója pedig zártabb és összefogottabb, ugyanakkor itt is hangsúlyos szerepet kap a fekete-fehér kontraszthatás, csakúgy mint az expresszív erejű vonal, amely egy sajátos ecsetkezelés eredménye.

A borítólap belső oldalára beragasztott, magvetőt ábrázoló ex libris jelentésében alkotójának elhivatott életére utal, melyet a címlap felirata – „Keresetlen élet” – csak megerősít és nyomatékosít. A vetőmagot szóró figura sziluettje a kép függőleges tengelyében áll, mögötte a horizont alól feltörő sugárnyalábok zárják a teret. A nap-, illetve sugárnyaláb-motívum és a sziluett szerű alakformálás gyakorta felbukkan ekkoriban készített képein. „Így éltünk Pannóniában” című könyvében reprodukált „Napnyugta a Kapos patakánál” 1918-as tusrajzán<sup>12</sup> hasonló nap-motívummal találkozunk, akárcsak az 1922-es Bécsben megjelent albumának a lapjain.<sup>13</sup>

„Szt. Sebestyén”-je két változatban is ismert. Az első egy olajfestmény és 1916-os keltezésű<sup>14</sup> (5. kép). Önéletrajzi kötetében így emlékszik vissza a kép megfestésére: „A fiatal férfi félakt festését, ahogy ma látom, nagyjából még Nagybánya határozta meg. De jól emlékszem, féltem festés közben, hogy a munkának iskolai akttanulmány jellege lesz. Ennek tudható be, hogy ott, ahol erre nagyobb lehetőség nyílt – a háttérben – szabadjára engedtem a 'képelet'-et, és valami éjszakai napnyugtára emlékeztető dramatikus tájképpel körítettem a figurát.”<sup>15</sup> A nyers naturalizmussal megfestett szent félalakját – miként a barokk festményeken – hatásos kontrasztként sötétre fogott előtér és sötét háttér – fekete fák és sötétkék égbolt – kereteli. A nap-motívum – a fák mögött a háttérben – jelen van már ezen a képen is. A mappa-beli lapon Bernáth a szentet teljes alakjában ábrázolja. A halvány pirossal és sárgával színezett figura kissé jobbra fordul, előrebukó fejét a mögötte átlósan meghajló fához kötözött karjai takarják el. A zöldeskék színű háttérben fekete fák állnak. A test kontúrját és anatómiáját akadozó és izgatott, szálkás ceruzavonalak rajzolják körül. A vonal itt is, miként a borítólap önarcképén, az expresszív kifejezés eszköze.

A mappa képei szemléletileg többféle eredőből merítenek. Az expresszionizmus ismeretéről és hatásairól árulkodik a kontraszthatások keresése, a merész kivágat és beállítás az önarcképen csakúgy, mint a rendkívül kifejező, expresszív erejű vonal alkalmazása. Alakulóban levő szemléletmódjára azonban hatással volt a magyar aktivista művészet is. A mappabeli „Szt. Sebestyén”-rajzon és még inkább az 1918-as „Női portré”-n a sraffirozó vonalhasználat és az ecsetkezelés Nemes Lampérth József képeire emlékeztet. Bernáth Nemes Lampérth művészetét valószínűleg az aktivisták folyóiratán, a MÁ-n keresztül ismerhette meg, amely Keszthelyre is eljutott.<sup>16</sup> A kortársi magyar művészetben az aktivizmus azonban nemcsak a formaproblémákra kínált példákat és megoldási lehetőségeket, hanem a tematikára is. A vallásos téma az aktivista művészeknél fontos szerephez jutott. Uitz, Dobrovits Péter, Nemes Lampérth József vagy Perlrott Csaba Vilmos vallásos tárgyú képei egyszerre reagálnak a háború kollektív és egyéni kataklizmáira. Talán kevesebb szenvedéllyel, de hasonló gondolatokat fogalmaznak meg Bernáth „Szt. Sebestyén”-jei is. Ugyanakkor ezeknek a képeknek a legköze-

lebbi ikonográfiai párhuzamai Keszthelyen megismert fiatalkori barátjának, Schadt Jánosnak a művei között találhatóak,<sup>17</sup> bár az olajfestményváltozat keletkezési ideje arra figyelmeztet, hogy Bernáthot ez a téma már korábban megérintette és az őt inspiráló példákat másfelé kell keresnünk.

A mappa nem a nagy nyilvánosság számára, kiállításra, hanem közeli hozzátartozóknak és ajándékba készült. Képei szemléletileg még korántsem egységesek. Bernáth többfelé figyel – ez ebben a korban teljesen érthető –, egyéni stílusa és művészi szemléletmódja még alakulóban van. Az album mindezek ellenére fontos és értékes dokumentum. Ismerete nemcsak a 10-es évek második felének a megítélése szempontjából lényeges – amelyről, mint már említettük, keveset tudunk –, hanem az emigrációban, Bécsben és Berlinben kibontakozó stílusa felől tekintve is, melyet éppen ekkortájt és többek között ezeken a lapokon készített elő.

#### JEGYZETEK:

1. A mappára Bernáth Mária hívta fel a figyelmemet. Segítségét ezúttal szeretném megköszönni.
2. Bernáth Aurél: Női portré, 1918  
színes tus, 500 x 350 mm  
Jelezve jobbra lent: Bernáth 1918  
MNG tul.: Ltsz.: F 83. 98  
Kiállítva a Magyar Nemzeti Galéria új szerzeményei kiállításán. Budapest 1983. december
3. BERNÁTH A.: Utak Pannóniából. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1960. 117.
4. Ezekről a törekvésekről: i.m.: 116–125, az Űtkeresések című fejezetben olvashatunk.
5. A Képzőművészeti Szabadiskola kiállításán bemutatott képei: „Tájkép” c. olajfestménye és „Kompozíció” c. ceruzarajza. Képzőművészeti Szabadiskola kiállítása. Budapest 1918. június (katalógus)
6. Der Sturm. Hundertzwanzigste Ausstellung. T. Zanover, M. Szcuka, Aurél Bernáth, Lothar Schreyer. Juni 1923. Bernáth ezen a kiállításán a következő korai műveket állítja ki: 24. Illustration 1917. 25. Illustration 1917. 26. Illustration 1917. 27. Mystikum 1918. 28. Bild entstanden während des Krieges.
7. A Mystikum-ot így írja le: „Egymásba olvadó, sűrű és torlódó geometrikus ábrák szövevényéből és a mélyfényű párizsi-kék szín ezernyi változatából állt elő a kép, amely a közepe táján megvasadt; ott egy arasznyi széles irizáló, kékeszöld fényű elválasztás osztotta ketté a tülekedő absztrakt formákat.” i.m.: 122–123. A Bild entstanden während des Krieges-ről pedig a következőket olvashatjuk: „...ötlete már a keszthelyi kórházban született. Végső összefoglalásban a háború hatását akartam megfesteni, a nyomorúságok és szenvedések emlékeit, különösebb tárgyi megkötöttség nélkül.” i.m.: 186. A három illusztrációról semmi közelebbit nem tudunk.
8. Bál a Turul Szálló nagytermében. Papír, tus, 95 x 127 mm; Egy bécsi festő. Papír, tus, 89 x 74 mm; Szt. Sebestyén. Papír, fekete és színes ceruza 134 x 53 mm.
9. Önarckép. Papír, tus 96 x 69 mm. A kék színű borítólapon a felirat – BA, Keresetlen élet, 1918 – fekete tussal és arany színű festékekkel készült.
10. Ex libris. Papír, tus, színes kréta, 117 x 87 mm. A mappa Bernáth Mária tulajdonában található.
11. BERNÁTH A.: Így éltünk Pannóniában. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1956. Bernáth Aurél: Ödön bácsi, 1915. Papír, szén, színes kréta, 320 x 220 mm. Bernáth Mária tulajdona. Reprodukálva: i.m.: 363.
12. Bernáth Aurél: Álarcosbál, 1918. Papír, fekete és színes ceruza, 207 x 162 mm. Jelezve balra lent: Bernáth 1918. Gáspár Endrének tulajdona. A kép címe Bernáthné dr. Pártos Alice által utólag összeállított ouvre-katalógusban bukkanunk rá, ahol a kép 1918/12 számmal szerepel.
13. i.m.: 295.
14. Graphik Aurél Bernáth. Herausgegeben in Wien, 1922.



14. Bernáth Aurél: Szt. Sebestyén, 1916. Olaj, vászon, 80 x 60,5 cm. Jelezve jobbra lent: BA. Bernáth Mária tulajdona.
15. BERNÁTH A.: Utak Pannóniából. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1960. 117–118.
16. i.m.: 120.
17. Róla: SZABÓ J.: Schadl János. Művészet, 1966. VII. 3. A magyar aktivizmus története. Akadémiai Kiadó, Bp., 1971. 50. A mappa képein ha formai analógia nem is mutatható ki Schadl műveivel, a hasonló szemléleti beállítottság vitathatatlan. Mindkettőjüknek nagy élménye volt akkoriban az újrafelfedezett Greco művészete. Az önarckép megrajzolásakor Bernáth bizonyára merített ebből az élményből is.



## SEIDEN GUSZTÁV, A FOTÓMŰVÉS, MŰKERESKEDŐ ÉS MŰGYŰJTŐ

Londonban, a Wallace Collection mögötti egyik utcában több mint húsz éven át működött a Chiltern Art Gallery nevű műkereskedés és kiállítóhelyiség. Tulajdonosa, G. T. Siden azonos a 30-as évek egyik neves magyar fotóművészevel, Seiden Gusztávval, aki Magyarországon ugyancsak műkereskedő is volt és műteremlakásában, üzlet-helyiségeiben kiállítások részére is helyet biztosított. A fotózás és műkereskedés mellett műgyűjtő is volt, bár magyarországi gyűjteménye mennyiségileg sosem volt jelentős, minőségben az elsők közé tartozott. Jelenlegi, magyar anyagot is tartalmazó londoni gyűjteménye fontos forrása lehet a művészettörténeti szakirodalomnak.

Seiden Gusztáv 1900-ban született Budapesten. A Markó utcai reáliskola befejezése után – ahol a Galilei kör középiskolás szekciójának vezetője is volt – a Numerus Clausus miatt a tervezett orvosi pályáról lemondva, öccsével együtt betársult apjuk divatáru nagykereskedésébe. Az apa, Seiden M. Miksa halála után az üzlet feje – mivel a két idősebb testvér korábban meghalt – ő lett. A textilkereskedéshez ambíciói nemigen voltak, de az üzlet az anyagi háttérrel egészen a második világháborúig biztosította számára. 1926-tól egy évet Párizsban töltött, ahol először kísérletezett műkereskedéssel, sikertelenül. Műgyűjteményének első darabját is itt vette, egy Khmer-plasztikát; nevető Buddhafejét. A művészetek iránti vonzódását egyik nagybátyjának, Gustav Silbersteinnek köszönhette, akinek jelentős műgyűjteménye volt Bécsben.

Hazatérve itthon is műkereskedéssel próbálkozott. Először bútorokat vásárolt, de eladni nem tudta őket. 1930-ban indult fotóművészi pályája. A 30-as évek egyik legismertebb magyar amatőrfényképésze lett, aki számos nemzetközi fotókiállításon aranyérmet nyert, fényképeit angol, francia, német és amerikai fotómagazinok egyaránt közölték.

1937-ben házasságot kötött Szántó Piroska festővel. A házasság 1939 novemberében felbomlott, de döntően meghatározta Seiden modern művészetek felé fordulását. 37-ben ismerkedett meg Szentendrén Vajda Lajossal – akinek Vajda Júlia szerint „első és utolsó vásárlója” lett –, és körülbelül ez idő tájt ismerte meg Czóbel Bélát is. Szoros kapcsolat alakult ki köztük, amit az is bizonyít, hogy szerződést kötöttek, miszerint egy éven át Czóbel kötelezi magát, hogy csak a Seiden műkereskedésen keresztül adja el képeit, Seiden pedig vállalja, hogy minden felkínált művet átvesz. Czóbel barátság is közel került Seidenhez, meg is festette a második feleség, Rózsahegy Tessa portréját.

A háború, a zsidóüldözés a Seiden családot sem kímélte. Anyját és öccsét veszítette el akkor. Felesége hosszú hónapokat a dachau-i és bergenbelseni koncentrációs táborban töltött. Seiden munkaszolgálatosként vészelte át a háborút, a felszabadulás egy éves gyermekével együtt a pesti gettóban érte.

A háború után újra műkereskedést nyitott. Két üzlethelyisége is volt, először a Kecskeméti, majd a Régi posta utcában. Festményekkel, szobrokkal és rajzokkal egyaránt kereskedett, elsősorban mindvégig a 20. századi, főleg a kortárs magyar művészet vonzotta. „Művészboltjában” kiállításokat is rendezett, sőt e célra 1947-ben a Bibliotheca-Officina kiállítóhelyiségét is kibérelte.

Az államosítás után gyökértelenné vált Magyarországon. 1957-ben kivándorló útlevelet kért és családjával Londonban telepedett le. A következő évben nyitotta meg ot-tani műkereskedését, a Chiltern Art Galleryt. Kezdetben magyar vevőgárdára próbált építeni, de az első veszteséges év érdeklődését az angolok és a francia, angol, németalföldi, itáliai rajzok felé terelte. Az üzlet egyik helyiségét bérbe adta Bószin Endrének, aki fiatal európai festők kiállításait rendezte itt. A Galéria 1980-ban bezárt, de a kereskedés Seiden számára tovább is folytatódott, kezdetben a hirdetésekre jelentkező gyűjtőket és kereskedőket lakásán fogadta, majd 1983-ban újra üzletet nyitott, ezúttal a Picadilly egyik mellékutcájában.

## A FOTÓMŰVÉS

Amikor Seiden Gusztáv első fényképe, a Tavasz című, megjelent a Fotóművészeti Hírek 1930. áprilisi számának borítóján, úgy tűnt egy szokványos amatőrfényképész pályára kezdődött el. A Magyar Amatőrfényképezők Országos Szövetségének hivatalos közlönyét ezúttal úgy állították össze, hogy „benne csak a régebbi felfogás hívei jutnak szóhoz”. A képanyagot bevezető ismertetés írója így fogalmaz: „Erős meggyőződésünk, hogy a 'csakazértis újak', az 'új tárgyilagosság', a hypermoderne, vagy akárhogya is nevezzük őket, idővel lehiggadnak, nem övök az utolsó szó; de munkájuk üdítőleg foghatni az ásatag maradiakra s az eredmény egy egészen egészséges irányzat kialakulása lesz.” Seiden fotója – a víz fölé hajló nyírfákkal, a csillogó vízzel és a leveleken átütő napfénnel – szinte egy múlt századi orosz festmény reprodukciójának hat. Nem véletlen, hogy a talán még arany középutnak sem nevezhető programot hirdető kritikus oly meleg hangon szól róla. Úgy tűnt, Seident egyáltalán nem érintették meg azok a törekvések, melyek már jó pár éve foglalkoztatták az avantgarde fotóművészetet.

1928-ban Münchenben jelent meg Albert Renger-Patzsch *Die Welt ist Schön* (A világ szép) c. 100 fotót bemutató albuma, mely jelentős helyet foglal el a fotóművészet történetében. A fotók szokatlan nézőpontjai, a madártávlatok felülnézetei, a békaperspektívák, a ferde szögekből adódó eltolódott arányok, a hangsúlyozott kiemelések, léptékmódosítások, a részletgazdag rajzolatok mellett olyan tárgyak bevonását jelenti ez a fotóművészet témakörébe, melyek hétköznapi, művészietlen megjelenésük következtében mindaddig kívülrekedtek annak körén. Renger-Patzsch könyve a festészetet utánzó fotózásnak végérvényesen hadat üzent. Renger-Patzsch azonban nem állt egyedül művészeti törekvéseivel. Moholy-Nagy László már a 20-as évek elején hasonló kísérletekkel gazdagította a fényképezést. Fotóin jellemzőek az erős fény-árnyék kont-

rasztok, a motívumot merészen átmetsző képkivágások, a homályos beállítások, a megdöbbentő madártávlatok, melyek gyakran az absztrakció irányába visznek el. Olyan kísérletei, mint pl. a pozitív és negatív kép egymás mellé helyezése, vagy a fotón az ábrázolt történés legfontosabb részének, szereplőjének, vagy a portréalany arcának eltakarása, a kiemelések és szokatlan nézőpontok keltette geometriák és textúrák központbaállításai már itthon is ismertek voltak. A hazai fotóművészet azonban nehezen ocsúdott, a Neue Sachlichkeit térhódítása inkább csak áttételesen érvényesülhetett. Kísérletező fotóművészeink külföldön tevékenykedtek, így Moholy-Nagyon kívül André Kertész, Brassai (Halász Gyula) és Munkácsi Márton is. Pécsi József – bár itthon élt – reklámfotóról szóló könyve Berlinben jelent meg. A másodkézből – nemzetközi fotókiállítások híreiből, reprodukciókból – megismert új törekvések azonban lassan az itthoniakhoz is eljutottak.

Seiden Gusztáv 1930-ban, néhány hónappal a Tavasz c. fotó megjelenése után két olyan fényképpel jelentkezett a Fotóművészeti Hírekben, melyek egyértelműen bizonyítják a Neue Sachlichkeit hatását. A júliusi és novemberi számban megjelent, szinte teljes rálátásban fentről fényképezett Piac<sup>1</sup>, és az alulnézetből megörökített kecske<sup>2</sup> képeinek vizuális élménye meggyőzte őt az új út követésének helyességéről és szükségességéről. A következő év terméséből publikált Ablakból c. fotó<sup>3</sup> már azt is bizonyítja, hogy a fotós tudatosan próbálta meg kiaknázni az újfajta fotózásból adódó lehetőségeket. A fölülnézetből látszó, ellentétes irányba állított két targonca megnyúlt árnyékaival már önmagában érdekes fotótéma, de Seiden nem erre helyezi a hangsúlyt, hanem arra az egyik targoncán ülő összegörnyedt figurára, melyből önmaga takarása folytán szinte csak egy fekete folt látszik. Bár ez a fotó is a Fotóművészeti Hírek hasábjait gazdagította, nem jelentette a lap szemléletének megváltozását, hiszen ugyanott a kritikus – beszámolva az Osztrák Amatőrfényképezők bécsi kiállításáról – kiemeli, hogy a legjobb képek „neue sachlichkeit nélkül arattak sikert”.

Seiden az Amatőrfényképezők Szövetsége tagjaként részt vett a szövetség kiállításain s lassan egyre ismertebb lett a neve, egyre gyakrabban kérték külföldi kiállításokra is fotóit s közölték őket amerikai, angol és francia fotóévkönyvek, magazinok.<sup>4</sup> A hídról lefelé fordított kamerával exponált, háttal ülő csónakost ábrázoló Halászás<sup>5</sup>, a Téli verőfény a fák árnyékvonalainak átlós irányú hálójában alig látszó sietővel,<sup>6</sup> az út absztrakt mintázataat remekül megragadó Aszfaltozók<sup>7</sup>, a Múterem szemközti házak fölé magasodó üvegablaka, az előtte ülő eltörpülő figurával<sup>8</sup> és a sorba állított hajóorrok ritmusát rögzítő Téli kikötő<sup>9</sup> egy-egy állomása Seiden fotóművészetének. Még szinte pályája elején járt, amikor 1934-ben a milánói iparművészeti világkiállításon – Balogh Rudolf, Vadas Ernő, Pécsi József és Rónai Dénes részvétele mellett – aranyérmet kapott. Ugyanígy díjazták Kálmán Katát, Molnár C. Pált, Berény Róbertet és Kovács Margitot is.<sup>10</sup> Második aranyérmét még ugyanebben az évben nyerte az antwerpeni nemzetközi fotókiállításon.<sup>11</sup> Közben olyan fényképei jelentek meg, mint a Kert a kőrengetegben<sup>12</sup>, a Meleg van c. kutyaportré<sup>13</sup>, a Dunai idill<sup>14</sup> és a Cicakölyök<sup>15</sup>, melyet később Amerikában úgy emlegetett a Washington Post cikkírója, mint az állatfotók legjobbját.<sup>16</sup>

A sikerek és elismerések ellenére 1935 körül néhány fotós úgy érezte, hogy az Amatőrfényképezők Szövetsége korlátozza működésüket, és hogy az általa diktált programot vállalni nem akarják. Úgy döntöttek, hogy Modern Magyar Fényképezők néven

új egyesületet hoznak létre, s az egyesületbe más országok azonos törekvésű fotóművészeit is meghívják. A Modern Magyar Fényképezők Vadas Ernő elnökletével működött volna, a titkári posztot Seiden töltötte volna be. A vezetésében Kinszki Imre kapott volna még helyet. A külföldiek közül Jožef Vofišek és Jiří Jeniček mellett a francia Sougez-t és az esseni Albert Renger-Patzsch-ot hívták meg<sup>17</sup>, ami a Neue Sachlichkeit programjának kimondott fővállalását jelentette. Seiden ez idő tájt készítette a hatalmas tűzfal tövében futballozó gyerekeket ábrázoló fotóját<sup>18</sup>, valamint a Csónakjavítás<sup>19</sup> és a Kislányarckép<sup>20</sup> c. képeket, melyek nagy sikert arattak a Párizsban rendezett nemzetközi fotókiállításon. Ebben az évben egyebek között részt vett a San Diegoban és Pittsburgban rendezett kiállításokon, fotói megjelentek a Camera Craftben, az American Annual of Photographyban, a Washington Postban, a „les artistes d'aujourd'hui” hasábjain, a Leica c. fotómagazinban, ill. a Photo-Illustrationsban is. Az Amatőr Szövetség kiállításain továbbra is részt vett, az 1935 decemberében a Nemzeti Szalonban rendezett kiállítás anyagából pl. a Népszava kritikusa, Szélpál Árpád első helyen az ő képeit emelte ki.<sup>21</sup> Újabb aranyérmet is nyert a Courtraiben rendezett kiállításon. Ennek ellenére itthon fotóit egyre inkább csak a Tükör c. képesújság közölte, itt jelent meg A nap fiai, az egyik csónakból a másikba ugráló gyerekek mozgását ábrázoló fotó<sup>22</sup>, az impresszionista megjelenítésű Hajnali kód<sup>23</sup>, a Hevesy Iván által nagyra értékelt Márciusi napfény is.<sup>24</sup>

A nap fiai és a Sopron c. képek kíséretében a londoni Photography 1936 áprilisában cikket közölt Seiden Gusztáv fotóművészetéről.<sup>25</sup> Szinte ezzel egy időben itthon a Magyarság c. folyóirat is bemutatta őt „Az amatőr fényképezés mesterei” sorozatában.<sup>26</sup> Seiden így vall művészetéről: „Hiszem, hogy a fotográfiának megvannak a saját külön témái és saját kifejezési eszközei, amelyek élesen elválasztják a festői és grafikai módszerektől. Ebből önként következik, hogy a fotósnak önálló étellel bíró képet kell készítenie és nem olyasmít, ami a festmény vagy a rézkarc reprodukciójának hat. Lejárt az ideje már a századadbeli édeskés és érzélgős romantikán való rágódásnak. A ma fotográfusának nem lehet feladata, hogy unalmas csendéleteket, vagy a folklóre körébe tartozó népviseletek pontos ábrázolását tárja állandóan elének akkor, amikor a körülöttünk mozgó élet százával kínálja az aktuális témákat, amelyek segítségével őszintén megmutathatjuk korunk bajait, árnyoldalait, de jellemző szépségeit is.” A „gyöngyös bokréta” típusú fényképezés létjogosultságát cáfoló Seiden a vallomásból úgy tűnt, mintha már a szociofotót kezdte volna pártfogolni.

Pályája továbbra is felfelé ívelt, meghívták arra a San Franciscóban rendezett nemzetközi fotókiállításra, ahová csak a világ legjobb fotósai voltak hivatalosak, s mindenki csak egy-egy képpel képviseltethette magát. Olyan fotói jelentek meg ekkor, mint a Tükrözés a vízen<sup>27</sup>, az arcát karjával takaró, A kiüldözött címet viselő síró kisfiú portréja<sup>28</sup>, a fehér vitorlán megtört emberi árnyékot megragadó Vitorlások<sup>29</sup>, a hajók absztrakt mintázatát rögzítő Kikötő<sup>30</sup> vagy a vízkörzést tükröző Halászat.<sup>31</sup>

1937 végére úgy tűnt, végre elérkezett az ideje az 1935 óta sürgetett Amatőr Szövetségből való kiválásnak. A Modern Magyar Fényképezők a Daguerre-centenáriumot vették alkalmasnak arra, hogy lépésüket megvalósítsák. „Kiállítással akartunk kezdeni és kibéreltük a Vigadó helyiségét, szétküldtük a meghívókat világszerte, katalógust is nyomtattunk, mert megérkeztek a kiállítók fotóanyagai, nevezési díjak stb. Ekkor beütött a mennykő. Az Amatőr Szövetségnek sok volt ez az eredményes konkurrencia



és az összeköttetések révén bejelentették a Minisztériumnak, hogy ők képviselik az összes amatőr fényképezőket és új egyesületre semmi szükség nincsen. A Minisztérium tényleg elutasította kérelmünket és a kiállítást nem lehetett megtartani, ami komoly blamázt jelentett volna a csoportnak és diszkreditálást a világ minden fotója előtt, fotókat visszaküldeni, pénzeket visszafizetni stb. Ekkor támadt egy ötletem. Már régóta tagja voltam a 'Kárpát' nevű turista egyesületnek és fotó szakosztályának. A turista egyesület elvállalt minket, az ő fotószakosztályuk nevében rendeztük a kiállítást. A katalógusokban átragasztottuk a 'Modern Magyar Fényképezők' nevet és minden rendben volt. Vadas vezetésével küldöttségbe mentünk a Minisztériumba és egy jóindulatú, magas állású tisztviselő engedélyezte a kiállítást, ami nagy sikerrel zárult" — emlékezik vissza Seiden Gusztáv. A kiállításra elsősorban azokat a fotósokat hívták meg, akiknek művészetét példaadónak tartották, így pl. Moholy-Nagyot, Renger-Patzschot, Lothar Schrödert, Brassáit, Munkácsit, André Kertészt, Keighleyt és az osztrák Neumullert.<sup>32</sup> A kiállítás fényképeiből a párizsi Photo-Illustrations különszámot adott ki.<sup>33</sup>

A kiállítás a siker ellenére Seiden számára negatív eredménnyel zárult. Az Amatőr-szövetség hivatalos lapja, a Fotóművészeti Hírek már jó ideje nem közölte fotóit, de a kiállítás után — bármennyire is attól függetlenül — már a képesújságok is visszautasították. A háború közeledésével a külföldi érdeklődés is jelentősen megcsappant. Bár Renger-Patzsch-csal Seiden továbbra is levelezésben állt<sup>34</sup>, a londoni Modern Photography még közölte is egyik fényképét<sup>35</sup>, új fotói már alig jelentek meg. 1938 és 1942 között csupán a Gyermekeknevelés<sup>36</sup>, a Photographie Hongroise c. album<sup>37</sup>, az Új Idők<sup>38</sup> és a Zöldkeresztes kalendárium<sup>39</sup> közölt egy-egy Seiden-fotót. Érdeklődése is megváltozott pályája végén, idős dejtári parasztasszonyokról készített portréorozatot. Utolsó fényképe 1946-ban látott napvilágot<sup>40</sup>, de a fényképezőgépet már évekkel korábban, örökre letette.

## A MŰKERESKEDŐ

A műkereskedés Seiden számára mindvégig szorosan összefonódott a műgyűjtéssel és a kiállításrendezés feladatával. Mivel a műkereskedés könyvelése nem maradt fenn, s csak szórványos adatokkal rendelkezünk az üzlet életéről<sup>41</sup>, azokat a Seiden által rendezett kiállításokat próbáljuk meg feltérképezni, melyek Szép utca 5. sz. alatti műteremlakásában, a Bibliotheca-Officina kiállítóhelyiségben és a Kecskeméti utcai műkereskedésben voltak láthatók.

Vajda Lajos 1937-ben mutatkozott be először műveivel kiállítás keretében. Ezt az Ámos Imre műtermében rendezett kiállítást hosszú csend követte, míg 1940. április 14-én a Népszava Bálint Endre tollából közölte a hírt, hogy megnyílt Vajda Lajos második műtermi kiállítása. A hírt a Pester Lloyd kritikusa, Kállai Ernő április 18-án megerősítette, megadva a pontos információkat a kiállítás helyéről és a nyitvatartásról. A kritikák csak arról nem tettek említést, hogy a Szép utca 5. alatti műteremlakást Seiden Gusztáv bocsátotta a kiállító Vajda rendelkezésére.<sup>42</sup>

Seiden 1937-ben ismerkedett meg Vajdáékkal, baráti és mecénási kapcsolat egyaránt kötötte őt hozzájuk. Vajda Júlia így ír életrajzi feljegyzéseiben a kiállításról: „1940. április. Műteremkiállítás Seiden Gusztai Szép u. 5. műteremlakásában. Ott már

pauszok is vannak nagy számban tussal, ecsettel és tollal festve. Talán ez volt a 'leg-absztraktabb' éve Lajos munkásságának, kivéve az utolsó képeket, amelyeken minden örvénylés."<sup>43</sup> Ugyanő írja a feljegyzések egy másik helyén: „1940 Seiden kiállítás: 'absztrakt', tussal festett képek, 'tájak'.”<sup>44</sup> Jól látható e sorokból is, hogy Vajda utolsó két-három évének művészi termését állította ki a műteremben. Megerősíti ezt Kállai Ernő kritikája is, melyben a következő megfogalmazások fordulnak elő: fantasztikus alakzatok, absztrakt figurációk, rémálmok, kísérteties maszkok, színek összhangzatban, plasztikus tömegek, széles nyalábokban húzódó, tekergőző vonalak, kozmikus tágasság. Vajda Júlia még így egészíti ki a leírtakat: „békaszzerű szörnyek, fészekszerű, bagolyszemű, csomósan rajzolt, halálfejes stb.”<sup>45</sup>

Annak ellenére, hogy a kiállítás meghívója azonos volt az Ámos műtermében rendezett első műtermi kiállítás meghívójával, vagyis az egyik szentendrei ház motívumát ábrázoló rajzot reprodukálta<sup>46</sup>, úgy tűnik, konkrét motívumot ábrázoló alkotás szinte nem szerepelt itt. Seiden Gusztáv a kiállításra így emlékezik vissza: „kiűrttettem a nagy termet és ott volt a kiállítás, de (Vajda) már ekkor erősen beteg volt, az orvos sógoromat hívtam egyszer hozzá ellenőrizni, de csak azt állapította meg, hogy menthetetlen.”<sup>47</sup>

A kiállított művekről katalógus nem készült, kritikát is csak Bálint Endre és Kállai Ernő írtak róla. A látogatottságot, a visszhangot lemérni csupán néhány visszaemlékezés alapján lehet. Az első közülük az 1943-ban, az Alkotás Művészházban Fekete Béla által rendezett Vajda emlékkiállítás katalógusában olvasható. Az előszóban Kállai Ernő visszautalva a korábbi kiállításokra így ír: „Ezeknek a kiállításoknak alig akadt néhány látogatója. A kritika figyelemre sem méltatta őket. Művészetét a közöny és a meg nem értés légüres tere vette körül...”<sup>48</sup> Seiden szavai is ezt igazolják: „ígykeztem neki segíteni és vevőket szerezni, kevés sikerrel, az emberek neveket vesznek és nem képeket. Egy ismeretlen festőt bevezetni és elismertetni hosszú évekig tarthat. (...) A Vajda kiállításra többek között felvittem Donáthot, a Kossuth Lajos utcai híres műkereskedőt is. Az eredmény az volt, hogy nagyon tehetségesnek találta, de eladhatatlannak a dolgait.”

A kiállításon feltehetőleg nem is sikerült képeket eladnia, az ezt követő években is csupán néhány műve talált vevőre. „Én vásároltam tőle, mert nagy tehetségnek tartottam” – vallja Seiden, de arról nem beszél, hogy mit jelentett a festő számára ez a képvisárlás. Jelentőségét igazolva álljon itt Vajda Júlia feljegyzése: „Onnan a kórházba menetel előtt egy Horn Ede u-i szép, tágas szobába, ahol Lajos már csak fekszik. Oda jön fel Seiden Gusztí, élete első és utolsó vásárlója. Azt hiszem két pasztellt vászlott ki. Ép ott tartottunk, hogy már 1/2 liter tejre se volt pénzünk és minden a zálogházban...”<sup>49</sup> A Leányfej és a Kalapos fej c. pasztellképeket Seiden 1957 elején, a kivándorlás miatt adta el dr. Tompa Kálmánnak<sup>50</sup>, a Könyöklő c. tusképtől – melyet ugyancsak a 43-as katalógus nevez meg – ugyanekkor vált meg, de ez azóta lappang.

A Szép utca 5. sz. alatti műteremlakásban több kiállítás nem volt, a háború 1944-ben Seident és családját a lakás végleges elhagyására kényszerítette. 1947-ben azonban látva, hogy új lakása nemigen alkalmas kiállítások és kereskedelem céljaira, Seiden úgy döntött, kibérel egy kisebb kiállítóhelyiséget, hogy így tudjon híveket és vevőket szerezni kedvelt festőinek. Így ír erről: „A háború után az első üzlethelyiségem úgy keletkezett, hogy kibéreltem a Bibliotheca helyiségének egy részét. Az üzletben volt egy

emelt rész, amely csak az enyém volt, kiállítások részére és előtte az üzletben is szabad volt néhány képet csalogatónak elhelyezni.”

A Bibliotheca-kiállítások nehezen követhetők nyomon napjainkban. Katalógusok nem készültek, szórólap is csak egy kiállításról. Leginkább két folyóirat – a Szabad Művészet és a Magyarok – kritikái segítenek az eligazodásban. E kritikák alapján úgy tűnik 1946 decemberétől 1947 júniusáig rendeztek itt kiállításokat<sup>51</sup>, egyrészt kortárs fiatal festők, másrészt néhány századeleji rangos művész alkotásait állították ki. A helyiség méretei meghatározták a mennyiségen túl a műfajt is: elsősorban rajzokat mutattak be. Az Officina Könyvkiadó tulajdonosa Lóbl Ödön volt, aki 1949-ben a nyomdával együtt Bécsbe emigrált, ahol Edmund Landy néven élt a 60-as évek közepén bekövetkezett haláláig. A Bibliotheca Könyvesbolt ügyeit azonban nem ő intézte, Papp László volt amolyan ügyvezető. Feltehetőleg az ő nevéhez kapcsolható a kiállításrendezés ötlete, sőt az első néhány kiállítás megvalósítása is. 1946 decemberében Szepesi Freund Lajos<sup>52</sup>, '47 januárjában Dénes Irén<sup>53</sup>, februárban Beck Judit majd Kling György<sup>54</sup>, március–áprilisban Gyenes Tibor és Galitzer Imre mutatkozott itt be.<sup>55</sup> A kritika e kiállításokat általában lelkes hangon üdvözölte, különös, hogy azóta majd mindegyikük neve feledésbe merült.

1947 április 19-én nyílt Kühner Ilse kiállítása. Seiden úgy emlékezik vissza, ez volt az első általa rendezett kiállítás, de az egyébként meleg hangú kritika nevét nem említi.<sup>56</sup> A kiállítás új oldaláról mutatta be a festőként már elismert művészt, szobrai és rajzait sorakoztatva fel.<sup>57</sup>

A következő kiállítás Keleti Arthurnak címzett meghívóján ez áll: „Bibliotheca-Officina Kiállítások. Bp., VI. Andrassy u. 47. Meghívó Gulácsy Lajos műveiből rendezett kiállításra. Megnyitja: Bóka László államtitkár 1947. május 4-én, vas. de. 11 órakor. Rendezte Dr. Pogány Ödön Gábor műz. osztályvezető. Nyitva május 3–18-ig.”<sup>58</sup> A kiállítással kapcsolatos munka oroszlánrészét Seiden vállalta magára, ugyanúgy a háttérben maradva, mint korábban a Vajda-kiállításnál. A két kiállítás között azonban jelentős különbség figyelhető meg, mert a Szép utcában Seiden még csak segítője – helyet és lehetőséget adva – a kiállítás létrejöttének, itt már ő a megvalósító is. „A kiállítás teljes anyagát én szedtem össze, gyűjtőktől és amikor kész volt, felkértem Pogány Ödön Gábort a katalógus előszó megírására és a kiállítás megnyitására. Ez azért kellett, hogy közönséget szerezzek, mert nekem akkor nem volt nevem, nem ismertek és így az ő neve szerepelt. Nekem nem maradt katalógusom és néhány kiállítás után feladtam a küzdelmet és azután a Kecskeméti utcában nyitottam önálló üzletet” – emlékezik vissza. Nevét a kritikák nem említették, sőt a szórólap és a meghívó kártya szövegének eredményeképp a kiállítás Pogány Ödön Gábor nevével fonódott össze. Pogány Ödön Gábor azonban közlése szerint is a szórólap szövegének megírásán túl elsősorban a nevét adta a kiállításához, támogatva és propagálva Seiden kezdeményezését.

A bemutatón 26 festmény és 11 rajz volt látható. A rajzok között szerepelt két olyan is, mely azóta is Seiden tulajdona és ezen kívül még nem szerepeltek kiállításon. Az anyag jelentős része azonban Keleti Arthuré volt, akit Seiden jól ismert. A kritikák – melyeknek száma az előző kiállításokéhoz képest óriási – kivétel nélkül dicsérték a képeket és a kezdeményezést.<sup>59</sup> Szij Béla Gulácsy monográfiájában a kiállítást így értékeli: „Az újjáalakuló társadalmi rendben ez a vállalkozás jelentette mesterünk művészetének első határozott megbecsülését.”<sup>60</sup>

E kiállítás sikere, elismerése után nehezen érthető, hogy a május 31-től június 16-ig nyitva tartó Kernstok Károly emlékkiállítás körül miért volt olyan nagy a csend. Csúpan a Szabad Művészet és a Tér és forma c. folyóiratok hoztak róla kritikát és ezek sem voltak igazán nagy hatásúak.<sup>61</sup> Az „apró helyiség korlátozott befogadó képességével nem lehet magyarázni az okokat, hiszen a Gulácsy-kiállítás feltételei sem voltak különben. Tudomásunk szerint a kiállításról szórólap sem készült.

A kritikák alapján úgy tűnik a Kernstok-kiállítással be is zárt a helyiség. 1948 júniusában Seiden a Kecskeméti u. 8. szám alatti műkereskedésben próbált újra kiállításokat rendezni. Az üzlet azonban alkalmatlan volt erre, nagy hatásúak nem lehettek kiállításai. Két itteni tárlatról számol be a Szabad Művészet, melyek közül a Vaszary János rajzkiállítás kapcsolódik a Gulácsy–Kernstok által elindított sorozathoz. A másik kiállítás Klie Zoltánt mutatta be.<sup>62</sup> Feltehetőleg Czobel-kiállítás is volt a „művészboltban”, a kritikák azonban nem tesznek említést róla.<sup>63</sup>

## A MŰGYŰJTŐ

Seiden Gusztáv, aki elsősorban műkereskedő volt, úgy választotta ki a kereskedésbe kerülő festményeket, rajzokat, mintha saját gyűjteményébe válogatná őket. Emiatt aztán több kép be sem került a forgalomba, Seiden sajátja lett. Ezek a művek azonban nem mindig maradtak az övéi, ha el nem is adta őket, gyakran elcserélte a szerinte jobb alkotásokért.

A gyűjtemény állandó mozgása az 50-es évek elején, a műkereskedés felszámolása-kor megszűnt. Ez a viszonylagos nyugalom azonban csak 57-ig tartott, a kivándorlás arra kényszerítette Seident, hogy több festménytől, rajztól is megváljon. Hivatalos engedéllyel mindössze 25 darab festményt vihetett magával, ezért a többit eladta, ill. kisebb hányadukat sógorának, Rózsahegyi Györgynek ajándékozta.<sup>64</sup>

A londoni gyűjtemény egyik legkorábbi magyar rajza Mednyánszky László Kalapos fiúarcképe<sup>65</sup>. (8. kép) Ez az akvarellal színezett ceruzarajz feltehetőleg a 80-as években készült és a katonaként megismert, Nyulinak becézett parasztfiút ábrázolja. Ez a széles arcú paraszttípus gyakran látható Mednyánszky festményein, valamennyi képen ott a nyakatlan ing és a nagy kalap. Egyik festmény sem mutat azonban ennyire tiszta, nyílt tekintetű arcot. Az arcvonások máshol keményebbek, a kalap alól előbukkanó, homlokba hulló haj, a száj ívelő vonala a rajzot erősen lágyítja.

Rippl-Rónai József 6 rajza tartozik a gyűjteménybe. Szinte kivétel nélkül tusképek, két koraitól eltekintve valamennyi a 10-es évekből való.

A gyűjtemény egyik legkorábbi Rippl-Rónai rajza az Őnarckép.<sup>66</sup> Az arc kontúrjait két oldalról követő felirat a következő: „Banyuls sur mer. Ilyen formám van most 1899 novber (sic!) tájékán”. A rajzot közölte Gombosi György Új magyar rajzművészet c., 1945-ben megjelent könyvében<sup>67</sup>, az ő hagyatékában fennmaradt egyik feljegyzésből tudjuk nyomon követni útját.<sup>68</sup> Ernst Lajos gyűjteményéből került Gombosihoz, 1942 júniusában még az ő kollekcióját gazdagította. 1944 elején Gombosi már Dr. Neményi Bertalan tulajdonaként említi. Neményitől – akinek egyébként a két háború közötti kiállítási katalógusok tanúsága szerint közel 60 Rippl-Rónai festménye és rajza volt – még a háború alatt a rajz Seidenhez került csere útján.

Az Önarckép Maillol pyreneusi házában készült, Rippl egyik fő művével, a Maillol-portréval egy időben. A festő mindvégig jelentősnek ítélte, már első budapesti kiállításán, a Royal szállóban is bemutatta.<sup>69</sup> A rajzot ezt követően közölte Malonyay Dezső *A fiatalok*<sup>70</sup> és Lázár Béla Rippl-Rónai József c. könyvében is.<sup>71</sup>

A Royal szálló kiállítási katalógusa egy-két rajz bemutatásán túl csak a művek címeit közölte, így nemigen rekonstruálható, hogy a Seiden-gyűjteményben található másik korai rajz, mely egy kézfejére támaszkodó női fejet ábrázol<sup>72</sup> (9. kép), szerepelt-e a kiállításon. Úgy tűnik ebben az időben Rippl-Rónait különösen foglalkoztatta ez a kompozíciós beállítás, több hasonló jellegű rajzot közöl a katalógus.<sup>73</sup> Az arceltakarás, elfordulás, támaszkodás nemcsak ebben az időben fordul elő Rippl-Rónai műveken, szinte végigkíséri egész pályáját. Többször módosul is a tartalma, a korai, francia periódusból származó rajzok magukba mélyedő, gondolkodó alakokat sejtetnek, az 1900-as évektől pedig a kéztartás már inkább csak támaszkodó funkciójú, néha mint póz, az ábrázolt személy jellemzője.<sup>74</sup> A Seiden-gyűjtemény darabja datálatlan, de a recés vonalak és a képkivágás valószínűsítik, hogy a korai periódusból való.<sup>75</sup>

E kompozícióhoz némileg hasonló az a másik, már a 10-es évekből származó Rippl-Rónai rajz, mely talán a fáradt Fenellát ábrázolja.<sup>76</sup> (10. kép) A ziláltan szétomló haj, az elcsigázott, búskomor arc nem a Fenella ábrázolások jellemzője – hiszen Fenella Rippl képein szinte mindig a fiatalság, a derű és harmónia megtestesítője –, de az arcforma, az orr és a szemöldök ívelése, a haj hullámossága, a testalkat rá emlékeztetnek. A rajz stílusában leginkább a Rippl-Rónai ötven rajza kiadvány lapjaival vethető össze.<sup>77</sup>

Ugyanebből az időből való a kutyákat ábrázoló rajz is<sup>78</sup> (11. kép). Számos Rippl rajzon tűnnek fel állatok, így pl. kacsák, tyúkok, macskák, pulykák mellett a kutyák is. Különösen kedves állat volt számára az utóbbi, Floxot és Filoxot, majd Heppyt és Vixet gyakran megörökítette festményein is. A rajz egy időben készülhetett a Rippl-Rónai József emlékezése<sup>79</sup> lapjaival, szinte elválaszthatatlan azoktól.

A két utolsó Rippl-Rónai rajz 1914-ből való, anyaguk gyenge minőségű vonalas és kockás füzetlap. Mindkettő akvarelllel színezett. A Női mellkép<sup>80</sup> (12. kép) kusza kontúrvonalai, a sárga akvarell színhatása és elmosódottsága a női test lágyágát, puhaságát érzékeltetik. Látszólag csupán néhány odavetett vonalból áll az egész, mégis a festő egyik legmarkánsabb női portréját varázsolja élénk. A száj ívelése, a tekintet, a jellegtelen haj, az erős felsőtestre simuló egyszerű ruha, a rövid kar és a tömpe ujjak mind-mind elmaradhatatlan karaktererősítők, egymás szokatlanul erős tartozékai, együtt adják meg a rajz egységét, művészi hatását.

A másik rajz a mozgósítási időkből való, jelzete: Macon 1914.<sup>81</sup> (13. kép) Hasonlóan az e sorozatból fennmaradt többi tusrajzhoz<sup>82</sup>, ez is elsősorban színeivel hívja föl magára a figyelmet. Élénk kék, sárga és piros színei elevenné teszik a jelenetet, erősítik annak mozgalmasságát. Különös azonban a kompozíciós beállítás is: a három vízszintes sáv úgy vezeti alulról felfelé a szemet, hogy föntről hirtelen visszarántja a tekintetet a kép centrumába, a középső sáv ellentétes mozgásirányú figuráira. Az alsó sáv beszélgető emberek csoportját mutatja, akik körben állva, izgatottan tárgyalják az eseményeket. A takarás nélkül látszó középső sáv járókelői különböző ruházatúak, alakúak, egyesek csoportot alkotnak, mások egyedül mennek, ki jobb, ki bal felé halad; a tanácstalanság megtestesítői. Színezésben a felső sáv az alsó visszhangja, újat csak

annyiban ad a képhez, hogy jelzi, a képkivágás csak kiemelést jelent, hasonló jelenetek minden irányban ismételhetők. A rajz minden vonása érzések és események művészi megszólaltatója.

Seiden Gusztáv gyűjteményében Gulácsy Lajos rajzai szerepelnek a legnagyobb számban. A Dr. Neményi Bertalantól, Dr. Laub Lászlótól és Keleti Arthurtól vásárolt, vagy velük más festők műveiért cserélt 13 darab rajz szinte kivétel nélkül ismeretlen a Gulácsy kutatás előtt.

Gulácsy Lajos korai, 1900 körül készült művein jelentős szerepet kapnak a fák, mezők, dombok, a tájban sétáló, elmélázó figurák, szerelmespárok. Az 1900-ban festett és a következő évben a Szépművészeti Múzeumban kiállított Dombvidék c. festményt nem ismerjük, de Lehel Ferenc leírása alapján tudjuk, hogy a képen „kökörösines mezőben egy fa alatt háttal fordult leányalak méléz böcklini hangulatban”.<sup>83</sup> Az ugyanabban az évben festett Erzsikének c. olajképen egy fatörzshöz támaszkodó férfi nézi a tájat. A következő évből maradt ránk a Reggel c. festmény, melyen ugyancsak egy férfi látható andalogva a nyírfatörzsekkel szegélyezett dombos tájban. A kiállítási katalógusok Gulácsy rajzokat alig említene, csupán az 1903-as Nemzeti Szalon-beli Vízfestmény, Rajz és Metszetkiállítás katalógusa nevez meg egy Tavasz c. rajzot.<sup>84</sup>

Seiden Gusztáv londoni gyűjteménye két korai Gulácsy-rajzzal is büszkélkedik, az elmondottak alapján úgy tűnik, mindkettő az 1900–1903 közötti évekből való.

A Nyírfatörzsek c.<sup>85</sup> (14. kép) szoros rokonságban áll a Reggel c. olajfestménnyel, lehet, hogy egy ehhez készült vázlat, s mint ilyen, meg is előzte festményváltozatát. A rajz azzal, hogy a táj részletét alkotó fatörzseket önálló kompozícióvá emeli, felülmúlja a jelenetet ábrázoló festmény hatását. A merész képkivágás, az ábrázolás lényegretörése, koncentráltasága az akadémizmusmal való teljes szakítást dokumentálja a pályakezdő Gulácsynál.

A másik Seiden-gyűjteményben levő korai rajz jelzete alapján kapta címét: Tavasz-tavasz van újra<sup>86</sup> (15. kép). Ez a szinte vessort idéző cím, valamint a virágos dombok között sétáló szerelmespár képe ugyanazt a hangulatot árasztja, mint az ez időben készült olajfestmények. Mint említettük Gulácsy 1903-ban a Nemzeti Szalonban kiállított egy Tavasz című rajzot, de ez valószínűleg nem azonos a Seiden-gyűjtemény rajzával, hiszen az utóbbi a kompozíció kiegyensúlyozottságán kívül nemigen mutat különösebb kvalitást.<sup>87</sup>

Az 1909-es nagyváradi kiállításon Gulácsy műveinek egyik csoportját „biedermeier multságok” címmel jelölték. Ezek közé a rokokót, Watteau-t idéző képek közé tartozik a gyűjtemény egyik legfinomabb ceruzarajza, a Rokokó vándorok<sup>88</sup> (16. kép). Nem tudni a rajz ki volt-e Nagyváradon állítva, hiszen nem is szó szerinti multság a témája, de a könnyed, mozgékony formák, a színpadszerűség, a figurák öltözetének és karakterének egyetlen bája ezek közé a művek közé sorolják.

Gulácsy rokokót idéző ábrázolásaival rokon a Kalapos hölgy c. rajz is<sup>89</sup> (17. kép). A bugyogószerű bő ruha, a nagy búraszerű kalap egzotikussá teszi az amúgy is különleges hajviseletű hölgyet. Az elnyújtott, lapos felsőtest, a kiöblösödő ruhától alig látszó lábakkal és erősen megrajzolt fejjel, szinte már bizarr hatást kölcsönöz a képnek.

A Dante kultusz Gulácsy egész pályáját végigkísérte. 1910-ben Genovában készült a legtöbb ilyen jellegű műve, feltehetőleg ebből az időből maradt ránk a Dante e Virgil c. Seidennél levő rajz is.<sup>90</sup> (18. kép) Bár nem egy olyan kiforrott kompozíciós jele-



net, mint az ismert Dante és Beatrice találkozását ábrázoló, de mint eseményelbeszélő páros portré, új adalék Gulácsy Dante értelmezéséhez.

Ugyancsak 1910 körül készülhetett a Seiden-gyűjteménynek az a Gulácsy rajza, melynek papíráról jól látszik, hogy valamelyik jegyzetfüzet egyik kitépelt lapja<sup>91</sup> (19. kép). A jelenet úgy tűnik egy ítéletkimondás pillanatát ábrázolja, az asztal mögött álló – Gulácsy arcvonásaira emlékeztető – figura mozdulataiban, arckifejezésében is azt a fölényt mutatja, amit a hatalom birtoklása ruház rá. A körötte álló alakok csak hallgatják az ítéletet, inkább magukba mélyednek, semmint, hogy részvétet nyilvánítanának. Az ítélethirdetőnek és az asztalon álló keresztnek, avagy az igazság szimbólumának hátat fordító elítélt szembefordulva, a nézőtől kéri az egyetértést. A rajzon egyházi és profán elemek keverednek, némely figura ruházata egyházi személyt sejtet, mások talán a világi hatalmat képviselik. A jelenet egy történet befejezésére utal, az előzményeket azonban nem ismerjük. A rajz jelentésének feltárásában azonban segítségünkre lehetnek, azok az ez időben készült – stílusban is ezzel szoros rokonságban álló – ceruzavázlatok, melyek vallatást, kínzást, szenvedést ábrázolnak, mint amilyen pl. az Autodafé, a Vallatás és a Gályarabok.

Gulácsy 1912-ben festette a Györgyike drága gyermek c. pasztellképét. Ezt követően több olyan rajzot is készített 1912–14 között, melyeken a ceruza körkörös vonalai dominálnak, az alakok haját pedig – hasonlóan a Györgyike drága gyermek megoldásához – a szél fújja. Seiden Gusztáv gyűjteményében több olyan Gulácsy rajz is van, mely ebbe a sorozatba tartozik.

Az Álló akt<sup>92</sup> (20. kép) hosszan megnyúlt formáival, légiességével a festő szeceszziós női alakjait rajzolja elénk. Az ismert művekhez képest a szélfúttá haj megjelenítése az ami új a képen, leolvasható róla, hogy alkotója milyen elmélyült igyekezettel próbálta megragadni a jelenséget.

A Lepelbe burkolózott női akt<sup>93</sup> (21. kép) a szélfúttá haj ábrázolásán túl a szélfúttá ruha megrajzolását is célul tűzte. A szinte háttal álló női alak visszaforduló arca és felsőtteste, a magasba emelkedő kéz és a lépni készülő láb, a hátulról fújó szél keltette tekergőző ruhavonalak, valamint a szétfújt hosszú haj a mozgás érdekes egységét adják. Mivel a kontúrok nem lezáró funkciójúak, szinte a mozgásfázisokat is látni véljük a kéz és a láb kísérő vonalaiban. A rajzon a radirozás is szembeötlő, s ez nem is egyértelmű javítást jelent – bár pl. a jobb láb esetében azt is –, inkább a körkörös vonalak mozgalmasságát erősíti.

A Seiden-gyűjteményben levő Zólyomi kedves asszony c. ceruzarajz<sup>94</sup> (22. kép) Gulácsy mellképei közül való, de szoros rokonságban áll az itáliai nőtípusokról készített egész alakos ábrázolásokkal is. A nagy kontyú asszony elnyújtott, kissé hegyes orra, összeszorított keskeny szája, szűró tekintete ellenszenvenné tenné az alakot, ha a képfeület besatírozása, a hajtömeg melegsége, a virágcsozor illúzióját keltő ceruzavonások a címhez illően kedvessé nem varázsolnák a képet. A rajzon az előző akton már föltűnt körkörös vonalak fokozott szerepet kapnak, a test szinte egy egységes spirálvonalból épül fel. Ilyen ábrázolás a 10-es évek Gulácsy művészetében fordul elő, szinte már a végletekig kiaknázva látható a Bár Gigiben c. 1913-as rajzon. A Zólyomi kedves asszony egyike volt azoknak a rajzoknak, melyet Seiden kiállított 1947-ben a Bibliotheca-Officinában.

A Seiden-gyűjtemény két következő Gulácsy-rajza, szemben az előzőekkel, nem a

női szépséget, hanem a női torzyságot mutatja. Közülük az első Dr. Neményi Bertalantól könyvjelzőként kapta Seiden, ezért Könyvjelzős akt címen említjük a továbbiakban (23. kép). Mérete 131x25 mm s egy jobb profilból ábrázolt, esetlen testű álló női aktot mutat.<sup>95</sup> A merev láb, a görnyedt hát, a fejletlen mell és a kidudorodó has együttesét csupán megkoronázza a hosszú nyakon nyugvó nagy szemű, nagy orrú, a haj tömegéhez képest eltörpülő fej.

A másik rajz feltehetőleg 1916–17 körülre datálható, talán abból a sorozatból való, melynek legismertebb rajza a Pestis. Ez a Kendős női fej<sup>96</sup> (24. kép) tömörszerű, tagolatlan felsőtestével, szinte mértani formákra redukált kendőjével, arcformájával ugyanúgy a kubizmusra emlékeztet, mint a Pestis. A mellkép előtérbe állítása, a háttér kietlensége azt sugallják, hogy a rajz elvont jelentéssel is bír. Az alak egyértelműen negatív asszociációkat kelt, talán az ördöggel azonos, mely már az 1907-es comói jegyzetfüzetben is föltűnt.<sup>97</sup>

Gulácsy 1912-ben a Rónai Dénes műtermében rendezett kiállításon ismerkedett meg Keleti Arthurral. Az őt ábrázoló rajz<sup>98</sup> (25. kép) kissé idegen Gulácsy többi művétől, aminek feltehetőleg az az oka, hogy a formák kontúrjai utólag erősen át lettek húzva. Mivel a rajzot Seiden magától Keleti Arthurtól kapta, az tűnik valószínűnek, hogy ő erősítette meg tussal Gulácsy halvány ceruzájának vonalait. Sajnos így a rajz elvesztette eredeti báját, de még így is érezhető belőle a jellemábrázolás humoros telitalálata.

Ugyancsak a 10-es évekből származik a Seiden-gyűjtemény Venezia jelzetű Gulácsy-rajza is<sup>99</sup> (26. kép). Már 1913-ban a Szent György Czéh XIV. művészeti aukciójának katalógusában feltűnik egy Venezia éjjel c. pasztellkép<sup>100</sup>, így nem feltétlenül szükséges az utolsó itáliai – szűkebben velencei – év művészeti termésébe sorolnunk ezt a tollrajzot sem. A szűk sikátort ábrázoló rajz ugyancsak az éjszakai Velencét mutatja. A képek különböző árnyalata, a fekete alakok és a világító lámpa kontrasztja, a remek képszerkesztés teszi oly rangossá ezt az alkotást, mely ugyancsak szerepelt az 1947-es Bibliotheca-Officina kiállításon.

Kernstok Károly lovasrajza<sup>101</sup> (27. kép) a Lovasok a vízparton c. festmény egyik részletének vázlata, ill. önálló variációja. Ezt az 1910-es évek elején készített tollrajzot finom vonások és érdekes kompozíciós beállítás jellemzi.

Nagy Balogh János 3 rajza tartozik Seiden gyűjteményébe, ezeken ismert témáit láthatjuk viszont. A rajzok közül az Önarckép emelkedik ki<sup>102</sup> (28. kép). A sötétből elővillanó arc egy fáradt tekintetű, de magabiztos festőt idéz elénk. A másik rajz a kubicosok sorozatból való<sup>103</sup> (29. kép), az utolsó pedig mezőn dolgozó munkásokat ábrázol.<sup>104</sup> (30. kép)

A gyűjtemény Derkovits Gyula rajza a Szónok sorozatból való, 1930-ban keletkezett. A szakirodalom ismeri, szerepel Körner Éva Derkovits-monográfiájában.<sup>105</sup>

A felsoroltakon kívül Seiden Gusztáv gyűjteményébe tartozik még Zichy Mihály 1855-ből datált intimjelenetet ábrázoló vízfestménye<sup>106</sup>, a Gulácsyval is kiállító Fáy Dezső Daumier hatását tükröző magábaroskadó férfialakja,<sup>107</sup> Perlmutter Izsák bőrkanaapén fekvő nőt ábrázoló akvarellje<sup>108</sup>, a Kernstok tanítvány Nyergesi János Alvó fiúja,<sup>109</sup> valamint a külföldön nagy hírnevet szerzett Major Henrik egyik karikatúrája.<sup>110</sup>

Az eredetileg a Seiden-gyűjteménybe tartozó, de onnan elkerült rajzokról a dolgozatban nem szólnunk, mivel azok ismertek a kutatás előtt. Ugyancsak nem szólnunk a







Londonban levő Czóbel-festményekről sem, mert ezek szerepelnek majd Kratochwill Mimi Czóbel-monográfiájában. Úgy érezzük az ismertett rajzok méltón képviselik alkotóikat, ezért köszönetünket fejezzük ki Seiden Gusztávnak, amiért felhívta rájuk a figyelmet és közölni engedte őket.

## JEGYZETEK

1. Piac, Fotóművészeti Hírek, 1930. július, 2. kép
2. Kecskeszépség. Uo., 1930. november, 8. kép
3. Ablakból. Uo., 1931. július, 157.
4. Leggyakrabban a Londonban kiadott *Photography* c. folyóirat és ennek évkönyve a *Modern Photography The Studio Annual*, a Bostonban megjelentetett *The American Annual of Photography* és a párizsi *Photo-Illustrations* jelentetett meg Seiden-fotókat.
5. Halászás. Fotóművészeti Hírek, 1931. szeptember, 202.
6. Téli verőfény (Börzsönyi lankák). Fotóművészeti Hírek, 1931. december, 269.
7. Aszfaltozók. Uo., 1932. június, 6. kép
8. Műterem. Szerepelt az 1933 októberében a Vigadóban rendezett nemzetközi fotókiállításon. L. Budapesti Hírlap, okt. 14. 8.; Magyar Hírlap, okt. 14. 4.; Magyar Fotográfia 10.sz., 7–9., Fotóművészeti Hírek nov.-dec., 201.
9. Téli kikötő. Tükör, 1934. február, 16.
10. Az eseményt hírül adta az Újság (1934. április 10.) és a Fotóművészeti Hírek (1934. május, 96.).
11. Van het VIII. Internationaal Kerstsalon, ingericht door de Fotografische Kring „Iris”. Antwerpen 1934. december 25.–1935. január 6.
12. Kert a körengetegben. (A képen hatalmas tűzfalak övezte terasz kis kertjében gyomlálható asszony.) Tükör, 1935. május, 38.
13. Meleg van. Uo., 1935. június, 27.
14. Dunai idill. (A fotón a vízbe állított palánkokon ülő gyerekek látszanak, amint lábukat a csillogó vízbe lógatják.) Uo., 1935. július, 45.
15. Cicakölyök. Uo.
16. Washington Post, 1935. szeptember 29.
17. Ezt két levél bizonyítja. Albert Renger-Patzsch Seidenhez írott levelét 1935. április 15-én keltezte, Sougez pedig május 4-én.
18. A legfiatalabb gárda. (Később Pál utcai fiúk címmel is megjelent.) Tükör, 1935. július 16.
19. Csónakjavítás. Leica, 1935. december. Már az 1933-as említett Vigadóbéli kiállítás kritikái említenek egy fotót, melyet hol Két motorcsónaknak, hol Motorjavításnak neveznek. Az először 1935 decemberében publikált fotó egy csónakjavítás madártávlatból fényképezett jelenetét ábrázolja.
20. Kislányarckép. Photo-Illustrations, 1935. december.
21. Népszava, 1935. december 7.
22. A nap fiai. Tükör, 1935. július, címlap.
23. Hajnali kód. Uo., 1935. október.
24. Márciusi napfény. Uo., 1936. március. HEVESI I.: A magyar fotóművészet története c. könyvében (Bp., Officina, 1958) Seiden művészetét nem tárgyalja kimerítőleg, de valahányszor utal rá, mindig elismerően nyilatkozik róla. Fotói közül a Tavaszt, A kiülőzöttet, A nap fiait és a Márciusi napfényt említi.
25. The Mass-Exposure Method is Bad For Photography. Photography, 1936. április, 6.
26. Magyarság, 1936. május 24, 27.
27. Tükrözés a vizen. (Reflections on Water) Camera Craft, 1937. május.
28. A kiülőzött. (Outcast) Coronet Chicago, 1937. június
29. Vitorlások. (Block by Briggs) Photography, 1937. szeptember.
30. Kikötő. Tükör, 1937. augusztus.
31. Halászat. Képes Újság, 1937. augusztus 29.

32. A kiállítást a következő kritikák értékelték: Népszava (Szélpál Árpád), okt. 23., 4., Pesti Hírlap, okt. 23., 7., Újság (Pánczél Lajos), okt. 24., 15.
33. Tudósított róla a Magyar Hírlap 1936. január 16-án.
34. Igazolja ezt Renger-Patzsch 1938. július 5-i keltezésű válaszelevele.
35. Photography Year Book 1938: Téli verőfény (Winter Sunshine).
36. Babakocsi. Gyermeknevelés, 1938. február.
37. Photographie Hongroise. Bp., Officina, 1939. A bevezetőt Charles Rosner írta.
38. Halászás. Új Idők, 1942. május 2. Nénémasszony. Új Idők, 1942. május 16.
39. Dejtári menyecske. Zöldkeresztes kalendárium, 1942.
40. Műterem. Új Idők, 1946. január 26.
41. 1950. június 7-én a Régiposta u. 17. sz. alatti üzletben helyszíni szemlét tartott a Szépművészeti Múzeum megbízásából Dr. Bíró Béla és Lazetzky Stella. A szakértői vélemény – száma: 7289/1950, megtalálható a Magyar Nemzeti Galéria Nyilvántartási Osztályán – mindössze két festményt nyilvánít védettnek, Ignaz Raffael cím nélküli művét és Derkovits Gyula Idillikus táj c. festményét. A szakvélemény további 25 darab festményről tesz említést, de csak művészneveket sorol fel, Fényes Adolf, Mészöly Géza, Rippl-Rónai József, Edvi Illés Aladár, Kubányi Lajos, Derkovits Gyula, Gulácsy Lajos nevét említi.
- Ugyancsak az MNG Nyilvántartási Osztályán található még három bejelentés is. 1951. december 18-án Seiden Gusztávné jelentette, hogy kinek adták el Ignaz Raffael említett művét és 1952-ben ugyancsak ő, hogy ki vette meg a védett Derkovits képet. 1953-ban újabb bejelentés érkezett Seidennétől arról, hogy ki vásárolta meg Paudiss Bauditz Christoph eddig nem említett festményét.
- A bejelentéseken kívül csupán a Fővárosi Képtár leltárkönyveinek – melyek az MNG Festészeti Osztályán találhatók – egy-két bejegyzése mutatja mi volt a Seiden-műkereskedés profilja. Seiden 1943-ban adta el a Képtárnak Czóbel Béla Interieur c. pasztelljét (Itsz.7204), melyet 1947. augusztus 4-én Gulácsy Lajos Szláv jósnő c. olajfestményének eladása követett (Itsz.8614). 1948. augusztus 7-én adta el Seiden Rippl-Rónai József Temető c. olajfestményét (Itsz.8952). A leltárkönyvbe 1951.március 29-én jegyezték be Czigány Dezső Őnarcképének és nem sokkal ezután Goya 71 darabból álló Desastres sorozatának vételét (Itsz. 10.146 és 10.311).
- A Fővárosi Képtár leltárkönyveinek bejegyzésein túl néhány levél adata is hozzájárul a Seiden-műkereskedés profiljának tisztázásához. Benkő Ferenc derecskei gyógyszerész Genthon Istvánhoz írott levele arról tudósít, hogy Benkő Czóbel Béla Hátaaktját Seiden Gusztávtól vette 1950-ben. A levél a Művészettörténeti Kutató Csoport Adattárában található, jelzete: MKCs–C–I–36/802. Ugyancsak Czóbel festményeket adott el Seiden Dévényi Ivánnak is, amint azt az egyik 1960-ban keltezett, Seidennek címzett Dévényi levél utalása is mutatja.
42. Mivel pár évig Seiden első felesége, Szántó Piroska is ebben a lakásban dolgozott, bár a kiállítás idejére már elváltak, néhány visszaemlékezés az ő műteremlakásaként említette. Ilyen visszaemlékezés volt Bálint Endre írása az 1967. októberi Új Írás hasábjain. „A második műtermi kiállítást már egy-két folyóirat kedvezőbben fogadta, de a napilapok közül megint csak a Népszava kritikusá dicsérte, ha jól emlékszem, Szerdahelyi Sándor írt recenziót” – írta róla tévedve Bálint és ugyancsak tévedett a kiállítás 1939-es dátumában is. Ezt a dátumot vette át a Magyar Nemzeti Galéria 1978-as Vajda kiállításának katalógusa is, ami egyébként elsőként említi a Szép utca 5. sz. alatti lakást Seiden műteremlakásaként. Szántó Piroska 1982-ben megjelent Bálám számára c. könyvében ugyancsak a téves 1939-es dátumot ismétli, s Seiden nevének említése nélkül beszél a kiállításról. Hangsúlyozza azt is, hogy a kiállításra „egyetlen művészettörténészt sem sikerült becsalogatnunk” (231), az azonban megjegyzendő, hogy Rabinovszky Máriusz ezen a kiállításon ismerkedett meg Vajda Lajossal. L. Magyarok, 1948. január, 64.
43. Vajda Júlia életrajzi feljegyzései. Kézirat. 21/b lap. Itt szeretnék köszönetet mondani Mándy Stefániának, amiért e kéziratot számomra hozzáférhetővé tette és információival segítette munkámat.
44. Uo. 27/a lap.
45. Uo. 26. lap.
46. Mándy Stefánia közlése.
47. Az idézetek Seiden Gusztáv 1982–84 között írott leveleiből valók.
48. Vajda Lajos festőművész emlékkiállítása. Alkotás Művészház XX. kiállítás. 1943 október.

49. Vajda J. i.m. 24/a lap.
50. A képek azóta a pécsi Janus Pannonius Múzeumba kerültek.
51. Ennek némileg ellentmond a Fővárosi Képtár egyik leltárkönyvének bejegyzése, mely szerint 1945. szeptember 19-én a Bibliotheca-Officina kiállításán vették Donner Gertrúd Mária egyik szobrát. (Itsz. 7753)
52. RABINOVSZKY M.: Szepesi Freund Lajos kiállítása a Bibliothecában. Magyarok, 1946. december, 810.
53. RABINOVSZKY M.: Dénes Irén kiállítása. Uo., 1947. január, 73.
54. RABINOVSZKY M.: Beck Judit és Kling György kiállítása. Uo., 1947. február, 157.
55. RABINOVSZKY M.: Gyenes Tibor és Galitzer Imre közös kiállítása. Uo., 1947. április, 317. Erről a kiállításról a Szabad Művészet is megemlékezett r. aláírással tudósításában. L. 1947. április, 39.
56. OELMACHER A.: Kühner Ilse kiállítása. Szabad Művészet, 1947. április, 42.
57. A kiállítás a kritika szerint május 4-ig tartott nyitva, ennek azonban ellentmond a következő kiállítás megnyitójára invitáló kártya május 3-át említő dátuma.
58. Keleti Arthur hagyaték. OSzK, Fond 117/40.
59. V.Zs.: Gulácsy Lajos kiállítása. Magyar Nemzet, 1947. május 4., 6; Sz.S.: Kiállítás. Világosság, 1947. május 8., 2; Nagy T.: Gulácsy Lajos emlékkiállítás. Kis Újság, 1947. május 9; Gulácsy emlékkiállítás. A Reggel, 1947. május 12., 8; BEREND I.: Kiállítások. Színház, 1947. május 13–19, 20. sz.; POGÁNY Ö. G.: Gulácsy Lajos műveinek kiállítása. Szabad Nép, 1947. május 13., 4; POGÁNY Ö. G.: Gulácsy Lajos műveinek kiállítása. Szabad Művészet, 1947/5, 87–88. (Az előző módosított változata.); Gulácsy, a festő. Politika, 1947. június 14., 10, RABINOVSZKY M.: Kiállítások. Magyarok, 1947. június, 466; SZEGI P.: Gulácsy Lajos. Tér és forma, 1947/7, 159–163.
- Megemlítendő, hogy a Szabad Művészet 1947/4. száma (70. oldal) kiállítási naptár rovatában a következő híreket hozta: „Gulácsy Lajos grafikai műveiből emlékkiállítás a Bibliotheca helyiségben (...) Május 3–19 (...), Gulácsy Lajos festményeiből emlékkiállítás a Fókusz Galériában. Május 10–21.” Az utóbbi kiállítást a kritikák nem említették, holott e hírből a fontosabb kiállításnak ez tűnik. Ugyanakkor téves grafikai kiállításnak nevezni az elsőt, jól cáfolja ezt a kiállított 26 darab festmény.
60. SZÍJ B.: Gulácsy Lajos. Bp., 1979, 88.
61. OELMACHER A.: Kernstok-kiállítás. Szabad Művészet, 1947. június, 119; Kernstok Károly kiállítás. Tér és forma, 1947/6, 138.
62. 1948. június 5-től 19-ig tartott nyitva Klie Zoltán vízfestményeinek kiállítása. Fóthy János írt róla a Szabad Művészetben. L. 1948/7–8., 252. A Vaszary kiállításról ugyancsak a Szabad Művészet tudósított. Ezt Rabinovszky Máriusz írta. L. 1948/10., 323.
63. A kiállításra utal az 1983-ban a Vigadó Galériában rendezett Czóbel kiállítás katalógusában Kratochwill Mimi.
64. Rózsáhegyihez került Derkovits Gyula Párduc c. ceruzaraján kívül 4 darab Czóbel Béla rajz és az egyik legismertebb Czóbel festmény, a Háttal ülő női akt. A jelenlegi londoni gyűjteményben legnagyobb számban azok a 16.–19. századi itáliai, németalföldi, francia, angol rajzok szerepelnek, melyek a felszámolt kereskedésből visszamaradtak, ill. melyeket Seiden azóta vásárolt a Sotheby és Christie árveréseken. Összességük nem gyűjteményjellegű, a kereskedés folytán számuk és összetételük állandóan változik.
- Seiden mindent szívesen gyűjtött: van két Buddha-szobra, számtalan régi első kiadású könyve, bélyege, dagerrotypiája. Kéziratai közül számunkra talán a legfontosabb Ady Endre egyik publikálatlan versének lapja és Tihanyi Lajos két levele.
- Czóbel festményeinek száma a gyűjteményben közel tíz, kettőt nemrégiben Seiden a Szentendrei Czóbel Múzeumnak ajándékozott. A festmények mellett a gyűjtemény másik legjelentősebb részét alkotja az a 30 darab rajz, melyekről a tanulmányban szólunk.
65. Ceruza, akverell, papír. 200x132 mm. J.j.l.: Mednyánszky
66. Tus, papír, 171x150 mm. J. körben
67. GOMBOSI Gy.: Új magyar rajzművészet. Bp., Erasmus, 1945.
68. A hagyaték az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjánál található, jelzete: MKCs–C–I–113
69. Rippl-Rónai József impressziói 1890–1900. Bp., Athenaeum, 1900.

70. MALONYAI D.: A fiatalok. Bp., Lampel, 1906, 212.
71. LÁZÁR B.: Rippl-Rónai József. Bp., 1923, 1. kép.
72. Tus, akvarell, papír. 180x250 mm. J.b.l.: Rónai
73. I.m. 7, 19, 27. o.
74. Az utóbbit talán leginkább az 1910-ben festett Lazarine és Anella, valamint az 1912-es Lajos és Ödön c. festmények mutatják.
75. Ugyanezt a technikát láthatjuk az említett katalógus 27. és ugyanezt a beállítást a 7. oldalán.
76. Kék tus, papír, 290x230 mm. J.b.l.: Rónai. A jelzés fekete tollal írva.
77. Rippl-Rónai ötven rajza. Bp., Könyves Kálmán, 1913.
78. Tus, papír, 457x295 mm. J.b.f.: Rónai
79. Rippl-Rónai József emlékezései. Bp., Nyugat, 1911.
80. Ceruza és akvarell, papír, 218x170 mm. J.b.f.: 1914 RR
81. Tus, akvarell, papír, 220x167 mm. J.j.k.: Macon 1914 Rónai
82. Ezeket a rajzokat 1915-ben kiállítás keretében is bemutatták. L. Rippl-Rónai József háborús festményeinek és rajzainak kiállítása. Bp., Légrády, 1915.
83. LEHEL F.: Gulácsy Lajos, dekadens festő. Bp., Amicus, 1922, 12.
84. kat.35., 343.sz.
85. Ceruza, papír, 279x185 mm. J.j.l.: Gulácsy, a fatörzsön: G.
86. Ceruza, papír, 115x73 mm. J.b.l.: Gulácsy Tavasz-tavasz van újra... (A jelzet hasonlóan az előzőhöz, fekete tollal írva.)
87. Ugyanebből az időszakból ismerjük az 1902-es Művészetet díszítő rajzot is, de a Tavasz-tavasz van újra színvonalban ezt meg sem közelíti.
88. Ceruza, papír, 162x120 mm. J.b.l.: 
89. Ceruza, papír, 212x170 mm. J.j.k.: 
90. Ceruza, papír, 63x103 mm. J.j.l.: Gulácsy, j.f.: Dante e Virgil
91. Ceruza, papír, 175x141 mm. J.b.l.: Gulácsy
92. Ceruza, papír, 180x110 mm. J.j.l.: 
- A papír hátoldalán egy ülő lányt ábrázoló rajz látható.
93. Ceruza, papír, 210x170 mm. J.j.l.:  
94. Ceruza, papír, 135x102 mm. J.j.l.: Gulácsy. Alul – a rajz papírja alá ragasztott kartonon – Gulácsy kézírásával: Zólyomi kedves asszony
95. Ceruza, papír. J.j.l.: 
96. Ceruza, papír, 150x100 mm. J.n.
97. A jegyzetfüzet magántulajdonban. Idézi SZABADI J.: Gulácsy Lajos. Bp., 1983, 71.
98. Ceruza, tus, akvarell, papír, 140x89 mm. J.j.l.: Gulácsy L. (A szignó alatt még látszik az eredeti névalírás is.)
99. Kék és fekete toll, papír, 163x93 mm. J.j.l.: Gulácsy Venezia
100. Feltehetőleg ez megegyezik az Ernst Múzeum 1922-es katalógusában már magántulajdonként szereplő pasztellképpel.
101. Toll, papír, 180x120 mm. J.b.l.: KK
102. Ceruza, papír, 127x127 mm. J.n.
103. Kék tus, papír, 80x110 mm. J.n.
104. Fekete tus, papír, 154x114 mm. J.n.
105. KÖRNER É.: Derkovits Gyula. Bp., 1968, kat.: 473.sz. A monográfiában a rajz méretei tévesen szerepelnek, a valóságos méretek: 274x224 mm.
106. Kőr alakú, átmérője 160 mm. Ceruza, akvarell, papír. Egy karosszékben elnyúlva alvó fiatal lányt ábrázol, akit egy elegáns ifjú hátulról csókkal akar felkelteni.
107. Toll, papír. Jelzés a paszpartun: A vén Reb-Meyer Litvák (?) Tersánszky Jenőné önagságának, hódoló kézcsókkal Fáy Dezső
108. Ceruza, akvarell, papír, 148x158 mm. J.k.l.: Perlmutter
109. Színes kréta, papír, 340x210 mm. J.j.l.: Nyergesi J 1934
110. Ceruza, papír, 116x76 mm. J.j.l.: Major



## Farbaky Péter

## A FASORI REFORMÁTUS TEMPLOM

## ÉPÍTÉSTÖRTÉNET

## ELŐZMÉNYEK

A budapesti reformátusoknak a 19. sz. végéig mindössze három templomuk volt: az 1785–86-ban épült óbudai,<sup>1</sup> a Kálvin téri templom (1816–1830),<sup>2</sup> valamint a Ray Rezső által tervezett, 1878-ban elkészült német leányegyház temploma (ma a Televízió díszletraktára, a Rosenberg házaspár utcában).<sup>3</sup>

A századfordulón új lendületet vett a reformátusok templomépítő tevékenysége: 1893 és 1914 között négy új épületük is épült<sup>4</sup>: a zuglói<sup>5</sup> (1893), a budai a Szilágyi Erzsébet téren (Pecz Samu, 1896)<sup>6</sup>, a kőbányai (1898–1905)<sup>7</sup>, valamint a fasori templom.

1892-ből származik az első adat, hogy a VI–VII. kerületi reformátusok az Erzsébet körút (ma Lenin körút) 7.sz. házban, a skót misszió által átengedett helyiségben tartják az istentiszteleteket. Ez a terem rövidesen szűknek bizonyult, így 1896-ban az egyháztanács kibérelte Izsó Miklós szobrászművész korábbi műtermét és imaházzá alakította át. Ez maradt a gyülekezet temploma 1913-ig, az új templom felépüléséig.<sup>8</sup> 1908-ban megválasztották a parochiális kör lelkészének Kovács Emilt, aki 1922-ig, haláláig töltötte be ezt a tisztséget. A templom építésére 1903-tól kezdve gyűjtöttek, de 1908-ig mindössze 80.000 korona gyűlt össze. A döntő lökést alistáli Laky Adolf aranyműves adta meg, aki névtelenül 300.000 koronát adott az új templom megépítésére (1908. ápr. 25-én).<sup>9</sup> A VI. kerületi református bizottságnak (Lánczy Leó elnökletével), valamint Vámosy Károly gondnoknak sikerült a fővárostól egy telket szerezni templomépítés céljára, a Hegedüs Sándor (ma Szófia) utca és Izabella utca sarkán.<sup>10</sup>

## AZ ELSŐ PÁLYÁZAT

A VII. k. Hegedüs és Izabella utcák sarkán fekvő (231,62 négyszögöl nagyságú) telekre építendő templom terveinek elkészítésére 1909 elején szűkebb körű tervpályázatra hívtak fel nyolc építész. Két alternatívát kértek, az egyik csak a templomot, a másik a templomot és a hozzátartozó melléképületeket is tartalmazta. Református templomalaprajzot kívántak karzatokkal és minél nagyobb befogadóképességgel.<sup>11</sup> A pályázat határideje 1909. április 15. volt, egy-egy I., II. és III. díjat tűztek ki. A bíráló bizottság (Schulek Frigyes, Pecz Samu és Herczeg Zsigmond) május 7-én kezdett el ülésezni és a néhány nap alatt meghozott döntést az építőbizottság (elnöke: Lánczy Leó) június 30-án hagyta jóvá.<sup>12</sup> Első díjat nem adtak ki, de három második és egy harmadik díjat ítéltek oda. A pályázat eredménye:

Díj	Jellege	Szerző
II. díj (2000 korona)	„Astra”	Kauser József (és fia)
II. díj (2000 korona)	„1909. április 15.”	Nagy Károly
II. díj (2000 korona)	„Praedestinatio”	Tóásó Pál–Magyar Vilmos
III. díj (1500 korona)	„Övé a földnek kerekése”	Wargha László
megvétel (500 korona)	„Akusztika”	Almási Balogh Loránd

Díj	Jelige	Szerző
megvétel (500 korona)	„Calvin 1509”	Gerster Kálmán
megvétel (500 korona)	„Bocsay”	Habicht Károly
megvétel (500 korona)	„Istenháza, mennyország pitvara”	Neuschlosz Kornél

Az ismertetések és a tervek egyes közölt lapjai lehetővé teszik, hogy a pályázatot részletesebben is ismertessük (31. kép). Díjazásban a centrális jellegű tervek részesültek, a hosszaház terü terveket a bíráló bizottság helytelennek tartotta.

A paplak nélküli (csak templomból álló) alternatívában *Kauszer József* lényegében kupolával fedett nyolcszögű teret tervez, hosszanti előtérrel, felette egyetlen karzattal és aszimmetrikus toronymegoldással. A másik változat viszont nála is rövid háromhajós, hosszaház tér, oldalkarzatokkal. Itt az előtér még szűkebb. Homlokzata neogótikus, hatalmas ablakokkal, nyerstégla falfelületekkel.<sup>13</sup>

*Nagy Károly* az első változatban kereszt alaprajzú, egyik irányban nyújtottabb teret alkot. Főbejárata és az úrasztal a rövidebb tengely mentén vannak elhelyezve. Karzatok a hosszabbik oldalak mentén húzódnak végig. A II. alternatívában szabályos görögkereszt alaprajzot tervez, három oldalon karzattal. Az egyetlen torony itt is a sarokra került. Jellegtelen, neoromán ízü homlokzata Magyar Vilmos szerint a fasori evangélikus templom utánérése.<sup>14</sup>

A harmadik második díjas terv *Tódsó Pálé és Magyar Vilmosé*. Első változatuk a görögkereszt-höz közelálló alaprajzú tér, a két hosszabb oldalszár és a bejárati előcsarnok felett karzattal. (32. kép) A második alternatíva az előbbi kissé rövidebbre méretezett változata. Itt is hangsúlyos a sarkon elhelyezett torony. Homlokzata visszafogott, magyaros-szeccsziós jellegű. Ez az az alaprajz, amelyik legközelebb áll Árkay Aladár megvalósult templomához. Nyilván ezt használta fel leginkább Árkay, ezt bizonyítja az is, hogy kizárólag ez a pályaterv – külső (33. kép) és belső távlati képe (34. kép) – van Árkay hagyatékában.<sup>15</sup> A harmadik díjas terv *Wargha Lászlóé*. Nála a két megoldás alapvetően különbözik. Az első alaprajza nyújtott görögkereszt, ám a lesarkítások némi centrális jelleget adnak a megoldásnak. A második változatnál a bejárat az átlós tengelyben nyílik, és az egész (kupolával fedett) belső erre a diagonális tengelyre van szervezve. A torony itt is a sarkon van, homlokzatai magyaros-szeccsziós ízüek.<sup>16</sup>

A többi három tervet csak a Magyar Építőművészet c. lap ismertet, s csak egyik változatukban. (1909/11.sz.) *Almási Balogh Loránd* egyhajós templomot tervezett (II.vált.) az egyházi és segédlelkész lakása azonban a karzat felett van, a leképzése pedig oldalt. Sarkán áll a torony, homlokzata erőteljes, szeccsziós.<sup>17</sup>

*Gerster Kálmán* tervében (I.vált.) a templom görögkereszt alaprajzú (ívelt apszissal), a templomhoz udvar körüli terjengős hivatali helyiségek csatlakoznak. A centrális tér kupolával fedett, három oldalról karzatok vannak elhelyezve a szárakban. Kisebb tornyok mellett a sarkon áll a magasabb torony. Homlokzata neoromán.<sup>18</sup>

*Habicht Károly* terve hosszaház elrendezésű: széles fő- és keskeny mellékhajókkal. A térhatás óriási pillérek zavarják, amelyek a kupolát tartják. A templomhoz háromemeletes melléképület csatlakozik. Ez az egyetlen tömegében is centrális jellegű terv, közepén kiemelkedő kupolával. Homlokzata nehézkes, eklektikus elemekkel kevert száraz, premodern jellegű.<sup>19</sup>

*Neuschlosz Kornél* tervéről egyik forrás sem tesz említést. A pályázat anyaga érdekes betekintésre ad módot az éppen ekkor folyó stílusváltás folyamatában: eklektikus tervek mellett feltűnnek a magyaros, szeccsziós irányzat képviselői is.

A tervpályázat eredménytelen maradt: a realisabb II. változathoz (templom és paplak együtt) a telek végképp kicsinek bizonyult.<sup>20</sup> Így az egyháztanács kérvényt nyújtott be a fővároshoz, nagyobb telek megszerzése érdekében, majd amikor ez sikertelen maradt, a telek visszaadása fejében 200.000 korona építési segílyt kértek az új templom építésére.<sup>21</sup>

A székesfővárosi tanács 289/1910. sz. határozatával ezt engedélyezte, így a ref.egyházközség a telket visszaadta.<sup>22</sup> A 200.000 koronából a főváros 100.000 koronát azonnal folyósított, a további 100.000 koronát pedig négy részletben akarták kifizetni. Az egyház így új telek után nézett és 1910. február 12-én és 14-én megvette a városligeti fasor 5. és 7. szám alatti 4236 és 4238/b. helyrajzi számú telkeket.<sup>23</sup>

## A MÁSODIK PÁLYÁZAT

A városligeti fasorban levő (1122,75 négyszögöl nagyságú) telekre 1910. március 8-án írták ki az új pályázatot, a határidő május 15. volt, s újból egy-egy I., II. és III. díjat tűztek ki.<sup>24</sup> Ez is szűk körű (meghívásos) pályázat volt, ugyanazokat az építészeket hívták meg, akiket előzőleg, ám itt Tóásó Pál és ifj. Kauszer József egyedül adta be tervét. A bíráló bizottság (amely megegyezett az első tervpályázatával) döntését június 21-én fogadta el az egyházközség. A pályadíjakat nem adták ki az eredeti elképzelésnek megfelelően, hanem helyette a terveket három csoportba osztva díjazták, ezzel is igazolván véleményüket: „A munkálatok színvonala általában csekély hullámzást mutat. A tervezők, mintha a kérdés feszegetésébe belefáradtak volna, leginkább csak az első pályázat közben szerzett tanulságoknak az újabb helyzetre való alkalmazására szorítkoztak.”<sup>25</sup>

A pályázat eredménye:<sup>26</sup>

Csoportok:	Jelige:	Szerző:
I. csoport (2000 k)	„A mi örömünkre” „Világos”	Tóásó Pál Nagy Károly
II. csoport (1000 k)	„Almighty” „Praedestinatio” „Szeressetek, hogy titeket is szeressenek”	A. Balogh Loránd Wargha László Gerster Kálmán
III. csoport (500 k)	„Bocskay” „Lord” „Zwingli”	Habicht Károly ifj. Kauszer József Neuschlosz Kornél

A terveket bírálat után a Magyar Mérnök- és Építész Egyletben állították ki.<sup>27</sup> A második – újra sikertelen – pályázat íránt a korabeli szakfolyóiratok is kevesebb érdeklődést tanúsítottak: a beadott terveket csak szövegesen ismertette az Építő Ipar, a Magyar Építőművészet pedig nem is emlékezett meg a pályázatról.<sup>28</sup>

Kísérreljük meg ezt a pályázatot is ismertetni a korabeli híradások alapján.

### I. csoport

Tóásó Pál előző tervét módosítja: a saroktornyot középre helyezi és az aljába teszi az orgonát. A félköríves fiülkét a szószék számára (amit később Árkay is átvesz) itt is alkalmazza, de megnagyobbított formában. A korábbihoz képest új homlokzattal jelentkezik.<sup>29</sup> A paplak kissé túlméretezett és egy keskeny „síkátorra” néz.

Nagy Károly megmaradt a görögkereszt-alaprajzú elrendezésnél, de ismét túlméretezettek a közlekedőterei, a templomtér üölhelyei zsúfoltan vannak elhelyezve. A főhomlokzat bejárata felett torony van, a homlokzat jellege középkorias. A telek többi részére tervezett két bérház négy-négy lakása kényelmes, megfelelő.

### II. csoport

A. Balogh Loránd tervében újra hosszahajós templomteret alkot, ám a dongaboltozat nem szerencsés. A tervezett épület szerkezeti problémái nincsenek megoldva. A lelkészlakást és hivatalt a templomhoz kapcsolja ugyan, de annak végébe teszi. A hivatalos bírálat a lelkészlakást és a kapcsolódó helyiségeket túlméretezettnek tartja. Az épülettömb körül így kellemes előkert-szakaszok alakulnak ki.

Wargha László újra szabálytalan görögkereszt alapformát választott, a szárazon dongaboltozatokkal, közepén kupolával. Szerkezetiileg nem megoldott. Az előcsarnok szűkös. Mindkét értékelés kifogásolja a kőbe tervezett, ám vakolattal megoldott architektúrát. A lelkészlakást külön épületbe helyezi el, így a telek kihasználtsága nem megfelelő.

*Gerster Kálmán* az előző pályázati kiegyensúlyozott görögkereszt formát sajnos hosszahajósra cserélte. (Ami katolikus és nem református jellegű.) A szélső oldalhajók túl szűkek, a főhajó az ülésekkel zsúfolt. A karzatok túlságosan benyúlnak a templom terébe. Az orgonát ő is (helytelenül) a tortonyaljba helyezi. Neoromán homlokzati architektúrája nehézkes. A lelkészlakást a templom előterébe tervezi. A telek többi részét megfelelően tervezett bérház foglalja el.

### III. csoport

*Habicht Károly* jobb alaprajzot készített, mint egy évvel azelőtt. A négyzetes központi teret négy oldalról sokszögű fölkékekkel bővíti és ide helyezi a karzatokat. A karzatra vezető lépcsők nem megfelelőek. Homlokzatai túlságosan részletezettek, sikerületlenek. A programmal ellentét, hogy a lelkészlakást a templom mögé kerülő bérházban helyezi el, ami viszont túl közel kerül a telekhatárokhoz.

*Ifj. Kauser József* ezúttal apja nélkül indult és Magyar Vilmos szerint tipikus angol protestáns templomot tervezett. Alaprajzi megoldását a hivatalos jegyzőkönyv is megfelelőnek tartja, ám a vele egybeépült hátsó lelkészlakást nem. Az erősen tagolt külső neogótikus, a bírálókat szerint nem ide való. Az építendő lakóháznak csak a helyét jelöli meg.

*Neuschlosz Kornél* terve terjedelmében és költségeiben messze túllépi az előírányszorúkat. Alaprajza centrális jellegű. A külső is erősen tagolt, festői hatásra törekszik. Sok érdekes részletmegoldás van benne. A későbbi lakóházra szinte nem marad már hely.

Sajnos ez a második pályázat sem volt túlságosan sikeres, a pályázat bírálói szerint: „Végig tekintve a pályázati munkák sorozatát, nem található közöttük olyan, amelyik a többiekét jóval túlszárnyalván, első helyre állítható: sőt nem találunk olyat sem, amelyik megépítésre változtatlanul alkalmas volna.”<sup>30</sup>

### A HARMADIK PÁLYÁZAT

Ez a fásori templom építéstörténetének leghomályosabb része. Erre vonatkozólag csak néhány utalást találunk az irodalomban. A második pályázatról írott cikk végén, a lábjegyzetben az Építő Ipar szerkesztője megjegyzi: „Értesülésünk szerint a két elsődíjast szűkebb pályázatra hívták fel.”<sup>31</sup> Amennyiben ez valóban igaz, eszerint a harmadik pályázaton csupán Tóásó Pál és Nagy Károly vettek részt. Két másik forrás még sommásabban értékeli: „a tervek beszerzésére több éven át 3 szűkebb körű tervpályázatot rendeztek”, illetve így: „harmadszori pályázat után se kapván megfelelő tervet...”<sup>32</sup> Egy harmadik írás szintén három pályázatról tud.<sup>33</sup> A negyedik forrás pedig csak két pályázatról beszél, de ez valószínűleg azzal magyarázható, hogy csak az új helyszínre vonatkozó két pályázatot veszi számításba.<sup>34</sup> Mivel a második pályázat eredményhirdetése 1910. június 21-én volt, ez a harmadik pályázat 1910. júliusában–augusztusában lehetett.

### AZ ÚJ TEMPLOM TERVEZÉSE

Közben 1910. július 11-én Lánczy Leó (a VI-VII. ker. ref. parochiális kör és az építő-bizottság elnöke) egy kérvénnyel fordul Budapest tanácsához, melyhez 4 épületelrendezési vázlatot is mellékel.<sup>35</sup> Az „A” változat szerint anyagi okok miatt a templom (és a vele összeépített paplak) mögötti telekrészen 2 kétemeletes lakóépületet emelnének, a „B” vázlat szerint a paplak a két épület egyikeben nyerne elhelyezést. A kérvény arról érdeklődik, melyik változat elfogadható, avagy szabad-e hátsó telekrészt valamelyik szomszédnak eladni? Úgy látszik anyagi problémák merültek fel az építkezést illetően. A beadványt véleményezésre a Mérnöki hivatálnak adták ki, amely mindkét alternatíva elutasítását javasolta.<sup>36</sup> Augusztus 25-én terjeszti elő a beadványt a tanács a Közmunkák tanácsához.<sup>37</sup> Ez utóbbi a „B” változathoz adja elvi hozzájárulását (ahol a templom önmagában áll), ám kiköti, hogy a két ház kisebb alapterületű legyen, hogy a teleknek legfeljebb 34%-a legyen beépítve. A tanács erről a határozatot 1910. szeptember 26-án továbbítja.<sup>38</sup> Az Építő Ipar (1911. január 22-i számában) megjelent rövid hír adja tudtul: a fásori templom terveinek elkészítését Árkay

Aladára bízták.<sup>39</sup> Tehát valószínűleg a harmadik – legszűkebb körű – pályázat sem nyerte el a bírálóbizottság tetszését. Hallgatnak a források arról, hogyan került kapcsolatba az építetőkkel Árkay, talán a bíráló bizottság valamelyike ajánlhatta. Szerencsés választás volt: a pályázatok tanulsága, de még inkább építészeti alkotóképessége jóval magasabb szintű alkotást eredményezett, mint a pályaművek bármelyike.

Az építő bizottság (Lánczy Leó és Kun Gyula elnök) Herczeg Zsigmond ellenőrzésével tehát 1911 legelején (január) bízta meg Árkayt a tervek elkészítésével, amelyek két hónap alatt lettek készen. A budapesti ref. egyháztanács 1911. március 11-i ülésén ugyanis elfogadja az építő bizottság beadványát (amely nyilván a terveket tartalmazhatta) és megbízza azt az építési engedély megszerzésével, valamint az építéssel és iparosokkal való szerződés megkötésével. A hátsó telket pedig bérbe akarták adni.<sup>40</sup> Az egyházközség nevében Árkay 1911. április 20-án nyújtja be a terveket a tanácshoz az építési engedélyhez.<sup>41</sup> Árkay Aladár hagyatéka második világháborúban lebombázott házból (I. Alma u.l.) egyrészt az OMF Építészeti Múzeumába (vidéki tervek), nagyobb része azonban a BTM Újkori Osztályára (Kiscelli Múzeum), a Tervtárba került. Az itt őrzött tervek, vázlatok között megtalálhatjuk az akkor beadott (valószínűleg 10 darabból álló) tervekollekció második példányának néhány darabját.<sup>42</sup> Alaprajzot nem találunk a rajzok között, ám valószínű, hogy az Építő Ipar 1913/26. számában megjelent ábra ezt az állapotot rögzíti. (35. kép) Az eredeti Árkay-féle elképzelés és a mai állapot közötti legjelentősebb különbség az, hogy a templom a tervezés folyamán a templom hossz tengelyére tükrözve megfordult. Ezen az alaprajzon a tornyok mögött közvetlenül két oldalbejáratot is megad.<sup>43</sup> A beadványi tervekhez tartozott egy keresztmetszet<sup>44</sup> (36. kép) és egy hosszmetset is.<sup>45</sup> (37. kép) A főhomlokzatot ábrázoló rajzok is megmaradtak.<sup>46</sup> (38. és 39. képek) A tervlapok mindegyike 1:100 léptékben készült. Nagyobb változás a tervben (az áttükrözésen kívül) a főhomlokzat esetében játszódtott csak le: itt még a bejárat íve félkör és felette félköríves lezárású, ám nyújtott ablak van. A felületképzés is más. A tornyok és a paplak kialakításában is megfigyelhetünk kisebb eltéréseket.

Árkay beadványát a magánépítési bizottság előbb tárgyalni sem akarja, majd május 15-én elutasítja javasolva: „a templomnak ily módon való elhelyezése nem felel meg az architektonikus követelményeknek és kényszerítő szükség nélkül hátrányosan érinti a szanatóriumot”.<sup>47</sup> A mérnöki hivatal több kikötéssel április 30-án elfogadásra ajánlja<sup>48</sup>, és a közmunkatanács május 30-án a mérnöki hivatal kikötéseivel elfogadja. Ezek alapján a tanács 1911. június 7-én megadta az építési engedélyt.<sup>49</sup>

## AZ ÚJ TEMPLOM ÉPÍTÉSE

Így a templom építése 1911. július 24-én megkezdődött.<sup>50</sup> Azonban a templom költségvetésében 24 ezer korona hiány mutatkozott, ezt végül is a szomszédos (9. sz.) Fasori szanatórium tulajdonosával, báró Herzl (Hercel) Manóval történt megegyezés oldotta meg: a templom elhelyezésének módosítása fejében (ami a tükrözés volt: íve a paplak oldala került a szanatórium felé, s a templom sokkal messzebb kerülhetett a telekhatártól) 30 ezer koronát ajánlott fel a templom építésére.<sup>51</sup> Emiatt a templom építési engedélyét módosítani kellett, az új kérelmet Árkay egy nappal az építkezés megindulása után, július 25-én adja be. A módosított építési engedélyt a tanács 1911. augusztus 4-én adja meg.<sup>52</sup> A templom mögött álló épület tanoncotthonná alakítására, ill. átépítésére a kérelmet 1912. május 2-án, a módosított szeptember 23-án nyújtja be Árkay (az engedély május 22-én, ill. október 23-án kelt).<sup>53</sup> Így ezután minden akadály elhárult a templom és a tanoncotthon építése elől.

A terv – ahogy egyes, a hagyatékban maradt tervvázlatok mutatják – még ezután is változott. Nyomon kísérhetjük pl. a főhomlokzat mai formájának kialakulását. Van a már megfordított állapotról egy korai vázlat, amelyik egy népies ízű „romantikus” megoldást mutat.<sup>54</sup> (40. kép) Pl. a nagy toronynak négy fiatornyos sisakja van – ebben az erdélyi építészeti hatását ismerhetjük fel.

Egy további homlokzati terv (41. kép) már a végső tervváltozathoz közeledik: a bejárat rész, a nyílások, valamint a nagy torony sisakja és kialakítása (vízszintes tagozású) azonban eltér tőle.<sup>55</sup> A legkésőbbi vázlat (42. kép) is újat hoz: a kis torony bejárata és a nagy torony függőleges sávozása már a végső tervváltozatra utalnak.<sup>56</sup> A nagy torony sisakjára is találunk egy vázlatot, ami már a

mai állapotot mutatja.<sup>57</sup> Egyetlen vázlat regisztrálja a hátsó homlokzatot, amely már a megfordított állapotot mutatja és a két utolsó homlokzati vázlattal lehet egykorú, ugyanis a nagy torony sarkaja még a korábbi tervfázisra utal.<sup>58</sup>

A kapubejáratra is háromféle tervváltozatot találunk. Az első<sup>59</sup> a bejárat feletti felületet végtelen, felületszerű kigyózó-tekergő díszítő motívumok töltik ki (43. kép). A második<sup>60</sup> már megjelenik a hálós beosztás, ám a felületet hasonlóan alig rendszerezett, bár geometrikus körmotívumok borítják. A legkésőbbi, a maihoz közeledő megoldás a falfelületet sakktáblaszerűen váltakozó kétféle (kör alakú és azt kiegészítő) elemekből hozza létre.<sup>61</sup> Ez 1911 novemberében született, tehát a kapubejárat végleges megoldása az építkezés megkezdése után öt hónappal sem alakult még ki.

Az építés rendkívül nagy ütemben indult meg: 1911. december végéig elkészült a templom szerkezete és a fedélszéket is felállították, a paplak ekkor már fedél alatt volt.<sup>62</sup> A vasbetonszerkezetek tervezésével és művezetésével az építőbizottság a kor neves mérnökét, Uy Károlyt bízta meg.<sup>63</sup> A külső falak kivételével az összes szerkezet vasbetonból készült. A legnagyobb teljesítmény a 13,7 m belső átmérőjű kupola volt. Ezeket négy egyforma, 13,3 m belső átmérőjű ív tartja, cselelyek közvetítése nélkül. A vasbetonszerkezet építéséről Uy Károly egykorú könyveiben gazdag képanyagot találunk, leírása pedig az Építő Ipar 1913/27. számában szerepel.<sup>64</sup>

A szerződés szerint Pucher István építőmesternek a parókia épületét 1912. augusztus 1-én, a templomot pedig október 31-re kellett volna átadnia. Ebből azonban csak az első átadása vált valóra. A templom házazata is nyilván még ebben az évben elkészült, és ekkor épülhetett meg a két torony is.<sup>65</sup> A tanoncotthont november 1-én adták át.<sup>66</sup>

A templom befejezése valószínűleg a gazdag belső díszítőmunkák miatt húzódott el. Először 1913. húsvét előtti vasárnapján akarták átadni<sup>67</sup>, de végül csak 1913. május végére lett kész a templom, 1 év 10 hónap alatt. Az építkezésben részt vett iparosok, művészek közül megemlítve néhányat: az építési munkák Pucher István vezetésével folytak, a lakatos- és fémmunkákat, köztük a gyönyörű világítótesteket Miákits Károly készítette, az asztalosmunkát Kovács Zsigmond végezte. A pyrogránitburkolat Zsolnay Miklós pécsi gyárában készült.<sup>68</sup> A festett üveglablakok pedig a híres üvegfestő-művész, Róth Miksa alkotásai, aki ezeket két könyvében fel is vette műveinek listájára.<sup>69</sup> A magas színvonalú szakipari és művészi munka kvalitása jelentékenyen járul hozzá a rendkívüli építészeti összbenyomás eléréséhez.

A templomot 1913. június 1-én, vasárnap szentelték fel, nagyszabású ünnepség keretében. A felavató imát Baksay Sándor, a Duna melléki református egyház püspöke mondta. Az eseményen a társadalmi élet sok jeles képviselője jelent meg. Az ünnepségről sok, egykori budapesti napilap beszámolt.<sup>70</sup> A szakfolyóiratok is írtak az új templom elkészültéről: A Magyar Iparművészet, a Kéve könyve, a Vállalkozók Lapja, valamint legrészletesebben az Építő Ipar. A Magyar Építőművészet pedig egy teljes számot szentelt az épület ismertetésének. A bécsi Der Architect folyóirat is közölt két fényképet a templomról. Az összes beszámoló elismerően szól az épületről.<sup>71</sup>

A fásori templom tervei – tudomásunk szerint – három ízben vettek részt kiállításokon, először az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat 1913. évi tavaszi kiállításán, a Műcsarnokban. Itt Árkay Aladárnak a fásori templomról festett festményeit állították ki.<sup>72</sup> 1930-ban a Budapesti Nemzetközi Építéskongresszus alkalmából a Nemzeti Szalonban rendezett kiállításon a Rákócziánium és győri temploma mellett ez az alkotása is szerepelt, fényképeken.<sup>73</sup> Végül harmadik ízben Árkay halála után, a Műcsarnokban rendezett kiállításon szerepel a fásori templom.<sup>74</sup> Árkay nekrológjaiban is megemlítik az épületet, és megállapítják helyét, jelentőségét életművében.

## A TEMPLOM TOVÁBBI SORSA

A fásori templom kertjében az avatás után állították fel a legnagyobb adományt tevő Laky Adolf szobrát, Reith Béla művét.<sup>75</sup>

Az épületen sajnos több alkalommal végeztek az eredeti kialakítást megváltoztató átalakításokat. Az avatás után már egy évvel Pucher István építész-építőmester az orgona-karzat alatti raktárat kétszobás lakássá alakította át.<sup>76</sup> 1928. V. 26-i dátummal nyújtják be a templom gőzfűtésének tervét, az eredeti fűtőrendszer ugyanis hamar tönkrement.<sup>77</sup> 1935-ben a nagyobb torony belső lép-

csőjének helyét módosítják, az I. és II. emeleti földem átépítése miatt. Erre két alternatívát is nyújtanak be: az első vasgerendákat alkalmaz, a második vasbeton földemet.<sup>78</sup> A tervező S. Hoffer Imre építész.

Egy 1936. május 28-ra keltezett helyszínrajz a tanoncotthon L alaprajzú épületének bővítési tervét mutatja.<sup>79</sup>

1938 januárjában született a (paplak földszintjén levő) hivatali helyiségek átalakítási terve. Ehhez május 25-én csatolják a helyszínrajzot. A Beregszászy M. Dezső által aláírt tervet ugyanazon év július 7-én hagyják jóvá.<sup>80</sup>

A Fővárosi Tanács tervtárának anyaga még egy nagyobb átalakításról ad számot: 1952. július 22-én hagyják jóvá a paplak földszinti és emeleti lakásai kis mértékű átalakításának tervét.<sup>81</sup>

A templom belső helyreállítása 1980–81-ben történt meg, igen jó színvonalon, az eredeti interieur minden szépségét visszaadva. (Egyetlen eltérés az eredeti állapothoz képest: a templom előcsarnokának falát díszítő festés nem került visszaállításra.)<sup>82</sup>

## ÉPÍTÉSZETTÖRTÉNETI JELENTŐSÉGE, ÉRTÉKELESE

A fasori református templom az 1910-es években épült legkiemelkedőbb magyar templomépület. Századunknak az I. világháborúig terjedő időszaka építészettünkben is mozgalmas korszak volt: a hanyatló eklektika, a fénykorát élő szecesszió (bécsies és magyaros változatai) a népi-nemzeti törekvések (Kós Károly és köre) és az induló modern építészeti változatos irányzatai küzdöttek egymással és éltek együtt ezekben az években, s nem is tiszta, hanem inkább egymást ötvöző, keveredő formájukban.

Amikor 1911 elején Árkay Aladár megbízást kapott a tervezésre, az új épület kialakítására, több tényezővel, adottsággal is kellett számolnia:

a. Egyrészt az építési igénnyel, amely az építetők részéről jelentkezett; a református templom sajátos funkcionális igényeivel (elsősorban a centrális alaprajz kívánalmával). Az ilyen alaprajzú református templomból több épült a 19. sz. végén hazánkban.

b. Másrészt a templom tervezésére kiírt korábbi pályázatokkal, amelyeknek egy-két megoldása megelőlegezi Árkay templomának kialakítását (nyilván az építetők kikötötték, hogy az addigi tervpályázatok értékes részeredményeit használja fel tervében).

c. Természetesen a két adottság mellett a templom megtervezésében a legfontosabb tényező saját építészeti invenciója volt.

Árkay 1886-ban iratkozott be a műegyetemre, amely akkor Steindl Imrével, Schulek Friggyessel az élen a historizmus, az eklektika szellemét oltotta a hallgatókba. Nyilván egészen más hatás érte Zürichben és Párizsban, majd 1891-től Bécsben, ahol az eklektika szellemében működött Fellner és Helmer cég irodájában dolgozott.<sup>83</sup> Hazatérve egy jelentős historizáló (bár élete végén a szecesszió formaelemeit is felhasználó) mesternél, Hauszmann Alajosnál működött. Később (1894-től) apósával, Kallina Mórral társult. Kallina Otto Wagner munkatársa volt (pl. a Rumbach utcai zsinagóga építésénél), önálló műveit ő is a historizmus jegyében alkotta. A 20. század első éveiben Árkayra a legnagyobb hatást az akkori legjelentősebb magyar építész, Lechner Ödön gyakorolta. Ez a lechneri hatás mutatkozik meg Árkay első jelentős önálló művén, a Babochay-villán (1905), amely azonban tanúságot tesz egyéni invenciójáról, az építészeti díszítésben jeleskedő tehetségéről is. Ezután az épület után, és néhány más lakóház megtervezését követően azonban hátat fordít a lechneri stílusiránzatnak. Az 1910-ben épülni kezdett, a Kis-Svábhegy oldalára telepített bírák és ügyészek lakótelepe már a korabeli nyugat-európai (angol, holland és német) villaépítészeti értő és tehetséges követőjeként mutatja be Árkayt. Egyik-másik épületén (pl. Ráth György u. 46.) megjelenik a fasori templomra is oly jellemző népies, stílizált festett faldíszítés. A házak határoló falfelületei nyugodtak, simák, csak itt-ott jelenik meg egy-egy szépen formált részlet.

Amikor Árkay megkapta a megbízást a fasori templom megtervezésére, templomot még nem épített.

Az építetők által a protestáns vallások prédikáció-központúsága miatt oly fontosnak tartott centrális alaprajzi forma a századvég katolikus templomépítészetében is felbukkan, itt azonban nem tudott gyökeret verni. Lechner Ödön két művénél (kőbányai plébániatemplom, pozsonyi Szt. Er-



zsébet-templom) is próbálkozott centrális-kupolás elrendezéssel, de végül a kőbányai templom hosszanti elrendezésű lett, a pozsonyi pedig kupola nélkül épült meg.<sup>84</sup>

A kor protestáns templomépületei között viszont sok centrálisat találunk; Magyar Vilmos is – a fatori templom I. tervpályázatának ismertetésekor – két ilyen állít a tervezők elé követendő példaként: a szegedi református templomot (1882–3) és a budait (ma Szilágyi Dezső tér, 1896).<sup>85</sup> A szegedit Schulek Frigyes tervezte; a háromszög alaprajzú szentélytérhez két oldalán apszisszerűen sokszögű, félkör alakú terek csatlakoznak, a harmadik oldalon pedig egy három boltszakaszos, hosszahajós tér. A budai ref. templom (Pecz Samu) központi tere szabályos ötszög, és ehhez minden oldalon a nyolcszög három oldalával záruló bővítmények csatlakoznak, kivéve a bejáratit oldalt. A VII. kerületi református templomunk I. és II. pályázatának három tagból álló zsűrijében ott találjuk Schulek Frigyes is, Pecz Samut is. Mindkét pályázat kiírása tartalmazza azt az ígényt, hogy a templom alaprajza jellegzetes református templomalaprajz legyen, könnyű áttekinthetőségű és jó akusztikájú. Az I. pályázat kiírása csak egy orgonakarzat létesítését írta elő, a másodiké már oldalkarzatokról (tehát többről) beszél.<sup>86</sup>

Sajnos, mivel a három pályázatból csak az első tervanyagát ismerjük (azt is csak részben), csupán ezzel tudjuk a megépült, Árkay-féle templomot egybevetni.<sup>87</sup> Így megállapíthatjuk, hogy a később megvalósult templom-alaprajzot már az I. pályázat legjobb három (centrális) terve megelőlegezi. Mind a három II. díjas egy olyan centrális jellegű teret tervezett, amelynél a főtérhez három oldalról karzatok, illetve a földszinten mellékterek kapcsolódnak, és a főhomlokzat oldalán kialakuló sarkokban tornyok helyezkednek el. A három terv közül a Tóásó Pál–Magyar Vilmos-féle áll legközelebb a mai elrendezéshez. Itt megtalálhatjuk a végfalba mélyített, félkörös szószékfülke és az előtte levő úrasztala együttesét, valamint az íves kis, és szögletes nagy tornyok között elhelyezkedő előcsarnokot. Árkay a megépült templomnál ezt az elrendezést a negyedik számba helyezett orgonakarzattal gazdagította. Árkay egy korábbi tervezési fázist tükröző alaprajzán (Építő Ipar 1913. június 29. [26.sz.] 286) megvan az oldalterek sarkában létrejövő, külön bejáratall rendelkező két saroktér is. Később ezt módosította: jelenleg ez a két tér nem válik függetlenné a templomtértől. A Tóásó–Magyar-féle tervből ismerjük a belső perspektívát is (34. kép) (egyébként ez a tervlap van meg Árkay hagyatékában).<sup>88</sup> Az itt ábrázolt belső tér, különösen a boltozat szerkezete nagyon közel áll az 1907-ben Lars Sonck által épített finnországi Tampere dómtemplomához.<sup>89</sup> Ugyanaz a bordákkal cikkelyekre tagolt, lényegében kupolával fedett (neogótikus jellegű) csúcsíves boltozat jellemzi. Egyébként a szintén az Árkay-hagyatékban őrzött külső távlati képen (33. kép) ábrázolt megoldás is sokban emlékeztet a tamperei dómra: a mértanias kubusokból álló, összetett templomtömeg, a nyílások és toronyformák kiképzése. Tehát a Tóásó–Magyar-féle pályaterv erős finn hatást tükröz.

Az Árkay-féle templom legnagyobb értéke a belső tér (44. kép). A tér nagyszerűsége kiérlelt egyszerűségében rejlik: a már az előző pályázatokon kialakult alaprajzra nagyszabású teret komponál: a keresztszárakat hatalmas harántdongák fedik, a központi tér négyzetét fedő sík mennyezetéből van „kivágva” a tér felett mintegy súlytalanul lebegő kupola. A belsőben minden térrész aránya gondosan mérleget, kapcsolódásuk és az egész együttes világosan áttekinthető. A belső tér legszebb része a földszint: egyrészt az oldalkarzatok alatti alacsony terek a Róth Miksa által készített üvegablakkal (45. kép), másrészt a gondosan megoldott szószék–úrasztal (46. kép) együttes, felette a sötét színű falfestés háttéréből ezüstösen kiemelkedő orgonával.

Az emeleti karzatszint megoldásai elnagyoltabbak a nagyobb méretdimenziók miatt. A belső hátsónak igen fontos elemei a falakat borító díszítőfestések és stukkódíszítések, amelyek a nagy, sárga falfelületekből finoman kiválnak; valamint a belső berendezés: a világos falfelületekkel kontrasztáló sötét padok és főként a műves világítótestek (falilámpák, mennyezeti csillárok [47–49. képek]). Az összes részleten Árkay gondos tervezését, mindenre kiterjedő figyelmét lehet észrevenni, amely végül sajátos, monumentális egységű belső teret hozott létre.<sup>90</sup>

Ez a belső jellegében lényegesen más, mint a Tóásó–Magyar-féle belső tér. Elsősorban a bécsi szecesszió, főleg Otto Wagner Kirche Am Steinhofjának (1905–7) szelleme hatott itt: a nagy, világos falfelületek és kis díszítőmotívumok kontrasztja, a földszinti csempeborítás, a félköríves nagy ablakok és a világítótestek rokonítják ezzel.<sup>91</sup>

Árkay nyilván látta a Wagner-templomot Bécsben (sőt apósa, Kallina Mór révén valószínűleg személyesen is ismerhette Wagnert). Árkay hagyatékában egész sor vázlat található egykorú külföl-

di építészeti folyóiratokban megjelent épületekről: ezek közt van sok finn (Saarinen), német (Dülfer), de igen sok Wagner-iskolához tartozó mű is (Wagner, Olbrich).<sup>92</sup> Tehát legalábbis ezekből is merete a bécsi szecesszió templomépitészetét.

A fásori templombelső analógiája egy másik Árkay-terv, amely szintén hagyatékában található: egy metszet a budai izraelita templom pályatervéből (50. kép) (1912-ben és 1913-ban volt az első két pályázat erre az épületre). Ez a rajz egy hasonló centrális, kupolával fedett négyezeti terű templomot mutat, ám a keresztoszárak itt sokkal hosszabbak.<sup>93</sup> (Ez a terv nem valósult meg, és a templom sem épült meg végül.)

A fásori templom külseje (51. kép) egészen más jellegű, mint a belső, itt az építészeti hatásban a kubusok, tömegek játszanak közre. A főhomlokzat inkább egy hosszahajós templomot sejtet. A kupolát kívül elfedi a tető, nem is jelentkezik a tömeghatásban. A belső finomságát, művészségét itt másféle monumentalitásra törekvő, szándékolt nyersség váltja fel. A főhomlokzat kialakításában Árkay a nagy falfelületek, kváderezett kőburkolatok és vakolt díszített mezők ellentétére épített. A leghangsúlyosabban megoldott részlet a főbejárat (amely szerepében a magyar romanika templomainak kapuira emlékeztet), amely egyszerre erőteljes (tömszi oszlopok) és ugyanakkor finom is (a bejárat feletti mező majolikadíszítésével). A főhomlokzaton a finn hatás érvényesül, amely elsősorban a hazai nemzeti jellegű törekvések (Kós Károly és köre) közvetítésével hathatott Árkayra.<sup>94</sup> Ez az aszimmetrikus, kettős toronyelrendezés Kós Károly és Jánszky Béla zebegényi templománál (1908) jelenik meg először. Hasonló a háromszögű oromzat és az alatta húzódó ablak-sor megoldása is.

Árkay tervvázlatain végigkísérhetjük a folyamatot, ahogy a népi ízű, romantizáló (négy fiatornyos nagy torony változat!), valamint a historizmus nyomait őrző tervvariánsoktól eljut a végső puritán, premodern megoldáshoz.<sup>95</sup> A templom többi homlokzata kevésbé hangsúlyos, visszafogottabb megoldású: a díszítés itt a termálablakok feletti sávra és az ereszdeszkán körbefutó festett motívumsorra korlátozódik. A délnyugati homlokzaton, a kis torony mögötti lépcsőház külső falán pedig hangulatos, erdélyi és finn mintákat követő faerkélyt fedezhetünk fel.<sup>96</sup> A paplaknak is elsősorban a főhomlokzata a gazdagabb megoldású, a többi homlokzat kialakítása itt is egyszerűbb. A templomegyüttes értékes kiegészítő eleme az utcai kerítés és kapuinak részletekbe menő, szép megformálása (52–56. képek).

Árkay fásori temploma szinte osztatlan sikert aratott elkészülésekor, és elindított egy olyan sorozatot életművében, amellyel Árkay kora legjelentősebb templomépitőjévé vált.<sup>97</sup> Az I. világháború utáni években (1922–26) épül fel egymás után a városmajori kis templom (amely azonban – már méretei miatt sem, és főleg sötét belső tere miatt – nem éri el a fásori templom monumentalitásának szintjét), a kőbányai lengyel templom és a Rákócziánium temploma. (Ez utóbbi talán a legsikerültebb a három közül, elsősorban az ornamentika és a belső tér gazdagságával.) Ezekben Árkay a hosszahajós, katolikus templomalaprajzot variálja. Egyházi építészetének másik csúcspontja a győri gyárvárosi templom (1928–29). Ennek főhomlokzata egy-két vonásában még őrzi a fásori templom emlékét (aszimmetrikusan elhelyezett nagy torony, a főbejárat feletti félköríves ablak), de elsősorban a belső már gyökeresen új, a kor ízlésének megfelelő. Ez is világos, mint a fásori templombelső, de sokkal puritánabb: már a modern építészet jellegzetes alkotása.

Két legkésőbbi temploma közül a kis Vágóhíd utcai bolgár templom (1931) új oldalát mutatja be: egy kupolával koronázott, nyújtott centrális teret alkot itt Árkay. Legutolsó munkája, a városmajori új templom tervezése közben halt meg, az épületet fia, Bertalan tervezte és építette meg. Így már nem építhette meg azt a templomot, amely talán harmadik jelentős egyházi épülete lett volna.<sup>98</sup>

Életművéből három alkotás magaslik ki: a korai Babochay-villa, a fásori templom és a győr-gyárvárosi templom. Árkay életműve magas mesterségbeli színvonalon reprezentálja azt az átmeneti időszakot, amely a historizmustól a szecesszió, a nemzeti jellegű törekvésen át a modern építészeti vezetéket. Nem volt újjító, de minden stílusáramlatra érzékenyen reagálva, öntörvényű sajátos műalkotásokat tudott létrehozni.

## RÖVIDÍTÉSEK:

BFL: Budapest Főváros Levéltára; Ép.ip.: Építő Ipar; Főv.T.Tt.: Budapest Főváros Tanácsa V. B

## JEGYZETEK

1. HORLER M. (és mások): Budapest műemlékei II. Bp., 1962. 366–367.
2. Magyarország művészeti emlékei 3. ZAKARIÁS G.S.: Budapest. Bp., 1961. 169–170.
3. Ray Rezső Lajos szerzőségének bizonyítéka a Szendrei-Szentiványi-gyűjtemény anyagában található, fia: ifj. Ray Rezső visszaemlékezése (Lechner Jenőhöz intézett levél 1920.nov.6. dátummal), amely ezt említi. (Erre az adatra Sisa József hívta fel a figyelmemet.)
4. KOVÁTS J.I.: Magyar református templomok.Bp.,1942.I.köt.96.
5. SPIEGLER Gy.S.: Adalékok Budapest székesfőváros tíz kerületének oknyomozó történetéhez. Bp.,1914. 32.
6. MERÉNYI F.: A magyar építészet 1867–1967. Bp.,1969. 33.
7. KOVÁTS J.I.: Magyar református templomok.Bp.,1942.II.köt. Bp.,1942. 363.
8. Budapest fásori református egyházközség története 1908–1970. Összeállította NAGY J. gondnok. 1970. (Kézirat a fásori ref.templom parókiáján.) 3, 4.
9. A székesfőváros tanácsa 1908.május 29-én 50027/1908–VI.sz. határozattal a 4022/a hrsz. ingatlant ingyenes használatul átengedte a reformátusoknak. Ha öt év alatt nem épül meg a templom, a használati jog megszűnik. BFL VI. 2532/910 csomó, 17501/908. máj.15., VI. 96537/1910., valamint Ráday-gyűjtemény levéltára „Fásori templom” iratcsomó. 272420/1907.VI.számú, Bp.,1907. dec. 26-án kelt tanácsi határozat.
10. A 8.sz.jegyzetben i.m. 18; Lelkipásztori jelentés 1981.május 31-én, a Budapest-fásori református templom belső megújításáért tartott ünnepségen. 3.
11. Az első pályázat kiírását I. MÉM. 1909.szeptember VII.évf. 11.szám.17.
12. Ismerteti: Ép.ip. 1909.július 4. (27.sz.) 245. (Vegyesek) és MAGYAR V.: A kálvinista templom. Tanulmány egy pályázat alkalmából. Ép.ip. 1909.augusztus 1. (31.sz.) 275–277; Budapest VI–VII.ker.református templom tervpályázata. MÉM.1909. november VII.évf.11.sz. 17–32. I. Magyar Vilmos mindkét alternatívát ismerteti részletesen a díjazottakból, a MÉM csak a paplakkal együtt tervezett. Nyilván ezt vették figyelembe. Neuschlosz Kornél terveivel azonban ez a bíráló sem foglalkozik.
13. I. alternatíva, alaprajz, Ép.ip.1909.aug.1. 276. 5.ábra (szövegben 1.); II.alternatíva, alaprajz, uo. 1.ábra (szövegben 5.) (sajtóhiba miatt lett felcserélve); és MÉM.1909.VII. 11. 20., homlokzat uo. 19. A terv szerzőjének a MÉM Kauser József mellett fiát is megnevezi.
14. I.változat alaprajz: Ép.ip.1909.aug.1. 276. 6.ábra (szövegben 2.) ; II.változat alaprajz uo. 2.ábra (szövegben 6.) és MÉM.1909.VII.11. 22.; homlokzata uo. 21.
15. I.változat alaprajz: Ép.ip. uo. 7.ábra (szövegben 3.) és MÉM. uo. 25. II.változat alaprajza uo. 3.ábra (szövegben 7.); külső távlati kép MÉM. uo.. 23., belső perspektíva uo. 24. Az utóbbi két kép eredetije tehát (mindeddig azonosítatlanul) Kiscellben van, a külső 67.65.25. a belső 67.47.28 jelzetten.
16. I.változat alaprajza Ép.ip. uo. 8.ábra (szövegben 4.) és MÉM. uo. 27.lent, távlati kép uo. 26. II.változat alaprajza Ép.ip. uo. 4. ábra (szövegben 8.), homlokzata MÉM uo. 27. fent.
17. II.változat alaprajz és homlokzat MÉM uo. 31.
18. I.változat alaprajz és metszet uo. 29., homlokzat uo.28.,
19. Alaprajz és homlokzat uo. 30.
20. Ép.ip.1910.június 26. (26.sz.) 266. és 1910.július 17. (29.sz.) 291.
21. A 8.sz.jegyzetben i.m. 22.
22. A BFL VI.3511/1907 iratcsomó, 125056/1914.okt.7. iratban találjuk csak meg ezeket az adatokat, száma: VI.99111/1910., valamint a törlésről l. a 17501/908 telekkönyvi végzést (amely a reformátusok birtokába adta a telket) a 18822/1910. szept. 7. végzés törli (BFL VI.2532/1910 csomó, VI.96537 szám).
23. A 4236/b hrsz. telket Zsigmondy Gézané szül. Nikl Josefintől 114.642 koronáért 1910. febr. 14-én, a 4236 hrsz. telket pedig Reiman Gyulától és nejétől sz. Auspitz Máriától vették meg

150.000 koronáért 1910. febr.12-én. Ezt a budapesti királyi törvényszék 1910. febr.20-án 3747/1910. tksz. alatt fogadta el. Ráday-gyűjtemény levéltára „Fasori-templom” iratcsomó.

24. A második pályázat kiírását l. Ép. ip. 1910. július 3. (27.sz.) 272–274.

25. Ép.ip. 1910.július 3. (27.sz.) 275.

26. Ép.ip. 1910.június 26. (26.sz.) 266.

27. 25.sz. jegyzetben i.m.

28. A második pályázat ismertetése: Ép.ip. 1910. jún. 26. (26.sz.) 266., Schulek Frigyes–Pecz Samu–Herczegh Zsigmond: A budapesti erzsébet-terézfürdő templom vázlatának tervpályázata. Ép.ip.1910.július 3. (27.sz.) 272–276, és MAGYAR V.: Az erzsébet-terézfürdő református templom pályatervei Ép.ip. 1910.július 17. (29.sz.) 291–293.

29. Magyar Vilmos (aki az 1908-as pályázatnál Tóásó Pál pályázótársa volt) az előző jegyzetben idézett bírálatában meglehetősen vehemensen ír Tóásó mostani tervéről (elsősorban a homlokzatról), ebből következtethetünk arra, hogy a korábbi homlokzat Magyar terve lehetett.

30. L. 25. sz. jegyzet.

31. 25. sz. jegyzetben i.m. 276.

32. Az új ref.templom a Városligeti-fasorban. Ép.ip. 1913. július 6. (27.sz.) 295. A 8. sz. jegyzetben i.m. 27.

33. A templomépítés története. Fasori harangszó. VIII.évf. 3–4. sz. 1938. május–június 6.

34. Vegyesek. Ép.ip. 1911. január 22. (4.sz.) 37.

35. BFL III.2735/1910.sz. iratcsomó. 16303/1910.július 11. beadvány. Nem derül ki, hogy az (elveszett) elrendezési vázlatokat vajon Tóásó Pál, vagy Nagy Károly, esetleg Herczeg Zsigmond, vagy egyéb személy készítette. Árkay semmi esetre sem, hiszen ekkor még több mint valószínű, hogy kapcsolatba sem került az építkezéssel.

36. A tanács 1910. június 11-én 66992/910. III. 1. sz. irattal fordul a mérnöki hivatalhoz, erre a mérnöki hivatal aug. 5-én, a középítési albizottmány pedig aug. 22.-én válaszol, elutasítván.

37. III 2735/910. sz. iratcsomó. 66992/1910. III. számú irat.

38. III 2735/910. sz. iratcsomó. 89425. sz. irat. (A Közmunkák Tanácsa 1910.szept.13-án tartott üléséből.)

39. Ép.ip. 1911.január 22. (4.sz.) 37.

40. 32.sz.jegyzetben i.m.293, valamint a ref. egyháztanács üléséről: Ráday-gyűjtemény. Fasori templom iratcsomó: Kivonat a budapesti ref. egyháztanács 1911. évi március hó 11-én tartott ülés jegyzőkönyvéből.

41. BFL III.2735/910. csomó: 40672 sz. irat. Itt jelzi, hogy a vasbeton munkák számításait és a telekkönyvi kivonatot pótlólag fogja csatolni. A tanács május hó 4-én felszólítja Árkayt, hogy 89425/910. III. sz. elvi építési engedélyt és az abban bemutatott „B” jelzésű vázlatot 15 napon belül mutassa be: 89425/910. III. Árkay és Láncty május 11.-én kelt válaszában bejelenti: lemondtak a B terv szerinti két bérház építéséről.

42. A Ráday-gyűjtemény levéltára Fasori templom című iratcsomójában található dátum nélküli irat (amelyet a templomépítő bizottság intézett az egyháztanácshoz) tartalmazza, hogy 10 tervlap volt: alaprajzok (676 ülőhely, 350 állóhely), metszetek és homlokzatrajzok. A 11. számú lap a költségvetés volt.

Költségek:	a) parochiális ház	78.065
	b) belső berendezés	48.000
	c) építész művezetői és tiszteletdíja	23.000
	d) templom és torony építési költsége	260.467
	összesen	409.000

43. Az alaprajzot l. Ép.ip.1913.június 29. (26.sz.) 286. 4.ábra.

44. Keresztmetszet másodpéldánya: Kiscell 67.47.25., valamint ennek színezett, árnyékolt változata 67.47.26. Ugyanennek a rajznak színezetlen formája található az Ép.ip. 1913.június 29. (26.sz.)

287. 5. ábráján. Ceruzás előrajz: 67.47.27.

45. Hosszmetszet másodpéldánya: Kiscell 67.47.5. Ezen alul felirat is van: „Ezen építési tervrajz a pesti ref.egyházmege építési bizottsága által átvizsgáltatott – jóváhagyatott. Budapest 1911.szept. 13.-án.” Nem lehet tudni, miért csak szept.13-án hagyta jóvá a terveket a ref.egyház.
46. Főhomlokzat: Kiscell 67.47.2. Ennek színezett változata 57.47.4 számon; ennek alján ismét a ref.egyház jóváhagyása olvasható, szept.13-i dátummal. Ebben az esetben végképp nem magyarázható meg a késői dátum, hiszen a tükrözött állapot módosított engedélyét már aug. 4-én kiadta a tanács! Ez is bizonyítja, hogy a terv nem szeptember 13-ra, hanem sokkal előbb készült, tehát a beadványi terv másolata lehet. (Viszont nem a beadványi terv maga, mert azon a tanács jóváhagyó szövege is rajta lenne.) Ezeknek a terveknek ceruzás előrajza a 67. 47. 3. jelzet alatt.
47. BFL III.2735.910. csomó. 40672.sz.irat.
48. Uo. kikötések: statikai számítás, az összes ajtó befelé nyíljon, a lépcsőkorlátok min. 1,20 m magasak legyenek, a lépcsőházakba és előtérbe nyíló ajtók min. 1,30 m szélesek legyenek, az építmények az utcai vonaltól min. 5, a telekhatároktól min. 3 méterre legyenek, továbbá a lépcsőfok szabad hossza min. 1,50 m, szélessége min. 30 cm, magassága pedig max. 16 cm. legyen.
49. Fővárosi Közmunkák Tanácsa 3590./1911.sz. határozata és a Tanács jun.7-i határozata. BFL III.2735. 910. csomóban. 57394.49592/911–III.sz.irat.
50. 8.sz.jegyzetben i.m. 29. Az első téglát augusztus 1-én tették le. Új református templom. Ország-Világ 1913.május 25. XXXIV.évf. 22.sz. 518.
51. 32.sz.jegyzetben i.m. 293; 8.sz.jegyzetben i.m. 30.
52. Ezúttal a mérnöki hivatal (júl.31.), a középítési-magánépítési albizottság is javasolja az elfogadást. Ezeket l. BFL III. 2735/910. csomóban. 76085/911–III.sz.iratok. Az első és a módosított építési engedély kapcsán is az iratokat a fővárosi tanács átküldte a VII. kerületi előjárásnak. Itt ezeket 32702/911.VI.17. ill. 43624/911.VIII.21. számokon meg is találtuk az iktatókönyvben. Sajnos mindkét irat azóta selejtezésre került.
53. Árkay első kérvénye, és az építési engedély: BFL III. 2735/910. csomó 122917.III.89425/1910. számon, a módosított ép. engedély kérvénye uo. csomó, 60428. 10120/912.III. Ez ellen a szomszédos, Damjanich u. 10. sz. ház tulajdonosa (özv.Kiszely Tiborné) fellebbezett (77513. 13.507.III.). Ezt azonban a tanács elutasította.
54. Kiscell 67.47.7. számú ceruzás vázlat. Keletkezési ideje valószínűleg 1911.május–június.
55. Kiscell 67.47.8. számú ceruzás vázlat, valószínűleg 1911. június körül.
56. Kiscell 67.47.1.sz. tusrasz. Ez a rajz datálva is van 1911.VII.11-én született. A kis torony bejárata körül a kváderkeret még csak ceruzával van berajzolva. A kis torony bejáratára l. a maival szinte teljesen egyező tervet (csak kis részletek térnek el, pl. az ajtószárny megoldása és itt kis ablak van a bejárat felett. 67.47.13/2).
57. Kiscell 67.47.12.
58. Kiscell 67.47.9. Ennek keletkezési idejét tehát a 67.47.8. és 67.47.1. tájára: 1911.május–júniusra tehetjük.
59. Kiscell 67.47.15. Ez nem elemes, és nem kerámiából készülhetett volna, hanem mozaikból vagy egyéb anyagból.
60. Kiscell 67.47.16. Felirata: „Ezen rajz az ajánlattal visszaküldendő.” Valószínűleg még ez sem képzelhető el kerámiaelemekből kirakva. Érdekes: itt a tömzsi oszlopok felületét is gazdag változatos díszítés borítja.
61. Kiscell 67.47.14. A terv alján 1911.XI. dátum olvasható, a nap száma le van vágva a rajzról.
62. 8.sz. jegyzetben i.m. 30 és Ép.ip.1913.július 6. (27.sz.) 293.
63. Uy Károly számos középület vasbetontervét készítette el, pl. a Krisztina-körúti postapalotáét, és az Operaház egyes helyiségei átalakításának vasbeton terveit (ép.tervező: Medgyaszay István). (MIHAILICH Gy.–HAVIÁR Gy.: A vasbetonépítés kezdete és létesítményei Magyarországon. Bp., 1966. 173, 174.) Több vidéki templom építésénél is működött. Neves elméleti szakember is volt: részt vett a Magyar Mérnök- és Építészegylet vasbetonszabályzatának elkészítésében és két könyvet is írt a vasbetonról.
64. UY K.: Mi a vasbeton, különnyomat az „Uránia” Tudom. Folyóirat 1913.évfolyam 4.sz.-ból Bp., 1913. 11: 5.kép., 12: 6.kép., 13: 7.kép. Valamint UY K.: Vasbetonépítés. Bp., 1914. 84: 96. ábra, 86: 100.ábra, 88: 104.ábra, 153: 182.ábra, 156. 187. és 192. ábrák, 271: 238.ábra. Uy Károly sze-

rénységére jellemző, hogy a szövegben nem tesz említést a templomról. A vasbetonszerkezet részletes leírását l.: Az új ref.templom a Városligeti-fasorban. Ép.ip.1913.július 6. (27.sz.) 294, egy tervet (keresztmetszet) l. 296. lapon: 9. ábra.

65. Budapest fasori református egyházközség története 1908–1970. I. Összeállította NAGY J. gondnok. (kézirat) Bp., 1970. 30 és Ép.ip. előbbi jegyzetben idézett száma 293.

66. Ép.ip. 1913.július 6. (27.sz.) 293 és MÉM. 1913.XI.6. n. 1. A kéziratot egyházközségtörténet szerint csak 1913. június 15-én avatták fel. l. előző jegyzet 33.

67. L. a 65.sz.jegyzetben idézett kéziratot egyházközségtörténet. 30. és MÉM. 1913.XI.évf.6.sz. 1.

68. Érdemes itt a mestereket és közreműködő gyárat felsorolni: Ép.ip.1913.július 6. (27.sz.) 296–297. alapján. Föld-, kőműves-, elhelyező és vasbetonmunka: Pucher István. Vasmunka: Oetl Antal; rabitzfal és mennyezet: Pucher Antal; kőfaragó munka: Áprily János; ácsmunka: Gregersen G.; bádogos munka: Janisch János és Fia; tetőfedő munka: Tomschay Károly; szigetelő munka: Berényi Gy. és Tsa.; szobrász munka: Benke István; asztalos munka: Kovács Zsigmond; lakatos és fémmunka: Miákits Károly; mázóla munka: Hegedűs Pál; üveges munka: Glatz András; redőny munka: Vaszary Lajos; vízvezeték és csatorna: Janisch János és Fia; villanyvilágítás, csengőberendezés és villámhárító: Feik Ödön; burkoló munka: Dipol Cézár; hézagmentes padló munka: Hungária-gyár; fapadlók: Egyesült parkettgyár; fűtőberendezés: Körting B.E.; kályhák: Szórády Kálmán; tűzhelyek: Lakos Lajos; festő és sgraffító: Fratricsevsz István; pyrogránitburkolat; Zsolnay Miklós; díszüvegezés: Róth Miksa; szószék, Űrsztala: Fischer J.; padok: Kovács Zsigmond; világítótestek: Miákits Károly; orgona: Angster J. és Fia; harangok: Egri Ferenc.

69. RÓTH M.: Egy üvegfestőművész az üvegfestészetéről. Bp., 1942. 41. fasori evang. templom néven említi. (Megjegyezzük, hogy ekkoriban a reformátusokat ev.ref. megjelöléssel illették, a fasori templomra vonatkozó szinte minden utalásban is így van.) Problematikusabb azonban a másik műben található jegyzék: RÓTH M.: Egy üvegfestőművész emlékei. Bp., 1943. 79. itt is fasori evang. templomot említi, de ugyanilyen néven vesz jegyzékbe bejárat feletti mozaikot (86.), amely viszont nyilvánvalóan a fasori evangélikus templomra vonatkozik, ott van ugyanis ez a mozaik. (A mi templomunkban nincs mozaik!)

70. Új református templom. Ország-Világ, 1913.május 25. XXXIV. évf. 22.sz. 517–519.; -tó: Templomavatás a fővárosban – Az új református templom –. Budapest. 1913. június 1. 8.; Templomavatás – A fasori templom avató ünnepe. Budapesti Hírlap, 1913.június 3. 31.

71. A fasori új templom. Magyar Iparművészet XVI.évf. 1913. 6.sz. 259–260.; Sz.J.: Az új református templom. A Kéve könyve 1913.július; Vállalkozók Lapja, 1913.június 4.XXXIV.évf. 15; Az új ref.templom a Városligeti fasorban. Ép.ip. 1913. július 6. (27.sz.) 293–297., képek ehhez a cikkhez még a június 22. (25.sz.) és június 29. (26.sz.) számokban találhatóak: 271, 272, 281, 286, 287. Ezenkívül Der Architekt 1913.XIX.évf. 88–91. táblák.

72. Országos Magyar Képzőművészeti Társulat Tavaszi kiállítás 1913. Bp., 1913. 87. 727. sz. kiállítási tárgy: Árkay Aladár: Fasori református templom. Vízfestmény.

73. Szombaton nyitják meg ünnepélyesen a Budapesti Nemzetközi Építészkongresszust. Beszámoló az építőművészeti tervek kiállításáról. Vállalkozók Lapja, LI.évf.1930.szept.6. 1.

74. Országos Magyar Képzőművészeti Társulat. Az 1932.évi őszi tárlat tárgymutatója. Bp., 1932.XI. terem. 11.sz. kiállítási tárgy. Erről l. DÉNES T. beszámolóját: A Műcsarnok Őszi Tárlata II. Árkay Aladár emlékkiállítása. Képzőművészet, 1932.VI.évf. 58.sz.december. 227., valamint YBL E.: Képzőművészet c. cikkében. Budapesti Szemle, 1933. 229.kötet, 665.sz. 106.

75. TIMÁR A. (szerk.): Erzsébetváros. Bp. é.n. (1970). GALLAI J.: Szobrok – Emléktáblák – Műtárgyak: 251.

76. Főv.T.Tt. 1914. július 24. 94838/1914.III.számú terv.

77. Főv.T.Tt.(206078/1932.III.) 1928.V.26. Tervezte: Ing. Faliger, a pecséten viszont: Szepessy Sándor utóda Szepessy Gyula mérnök.

78. Az első tervet 1935.szept.25-én adják be, és okt.16-án hagyja jóvá a tanács, a második nov.25-én kelt és dec. 5-én fogadják el. Főv.T.Tt. 319749/1935.III. és 323017/1935. III. számú tervek.

79. 33509 sz.telek helyszínrajza: Főv.T.Tt. 2426/1936.számom.

80. Helyszínrajz: Főv.T.Tt. 2316/1938.számom. Terv: Főv.T.Tt.: 310.082/1938.III.számom.

81. Főv.T.Tt. 1942.júl.22-i jóváhagyással, szám nélkül.

82. Az előcsarnok eredeti kialakítása: MÉM.1913.XI.évf.6.sz.29. képen.

83. Az életrajzzal és műveivel kapcsolatban l.: DOMONKOS I.: Árkay Aladár. Szépművészet, 1944. V.évf.12.sz.dec. 327–339. DERCSÉNYI B.: Árkay Aladár. Bp., 1967. 9–19., SZENDREI J.–SZENTIVÁNYI Gy.: Magyar Képzőművészek Lexikona.I.köt.Bp., 1915. 64, ugyanennek jóval későbbi kéziratos változata az MTA Művészettörténeti kutatócsoport Szendrei–Szentiványi gyűjteményében. 6.könyv. 595–598, ZÁDOR A.–GENTHON I. (főszerk.): Művészeti Lexikon.I.köt. 101. Árkay zürichi és párizsi tanulmányait megemlíti MERÉNYI F.: A magyar építészet 1867–1967. Bp.,1969. 18.3.sz. jegyzetben és 30.4.sz. jegyzetben.
84. BAKONYI T.–KUBINSZKY M.: Lechner Ödön, Bp.,1981. 29–30, 40, 65, 66, 140, 141.sz.képek; NEMES M.: A kőbányai templom története. Ars Hungarica 1980/1. 137–138. 69–71.sz. képek; BARLA SZABÓ L.: Lechner Ödön pozsonyi kék temploma. Építés-Építészettudomány. 1973.V.3–4.sz. 585–592.
85. Ezenkívül Pecz Samu debreceni neogótikus, Kossuth utcai református temploma (1888) és Sztehló Ottó szolnoki református temploma is centrális. Merényi, 83.sz.jegyzetben i.m. 33; KOVÁTS J.I.: Magyar református templomok. Bp.,1942.I.köt. 151, 340–342, II.köt. 362, 569; LEVÁRDY F.: Magyar templomok művészete.Bp.,1982. 231–232.
86. Az első pályázat kiírását l.: Budapest VI–VII.ker. református templom tervpályázata. MÉM. 1909.november.VII.évf.11.sz. 17., a második pályázaté: MAGYAR V.: A budapesti erzsébet-teréz-városi református templom vázlatainak tervpályázata. Ép.ip.1910.július 3. (27.sz.) 272–274.
87. Az első pályázat irodalmát l. a 12.sz.jegyzetben.
88. A Tóásó–Magyar-féle két perspektívára l. a 15.sz.jegyzetben.
89. NAGY E.: Mai finn építészet.Bp.,1976. 36; POUTVAARA, M.: Tampere. Porvoo, 1964. 56–57.
90. A fasori templom szép elemzését l. NÉMETH L. (szerk.): Magyar Művészet 1890–1919. I.kötet.Bp.,1981; KATHY I.: Árkay Aladár. 370–391. Formavilága, grafikai stílusa szervesen kapcsolódik az 1907-ben publikálni kezdő fiatalok iparművészeti terveihez, rajzaihoz, elsősorban Kozma Lajos világához.
91. A Kirche Am Steinhof irodalma: GERETSEGGE, H.–PEINTNER, M.: Otto Wagner 1841–1918. Unbegrenzte Grosstadt. München, 1980<sup>2</sup>, 221–251; GIUSTI BACULO, A.: Otto Wagner. Napoli, é.n.(1970). 200–202; WAGNER, O.: Die Baukunst unserer Zeit. Wien, 1979. (utánnymás az 1914–15-ös eredeti után) 36, 43, 74, 75, 102, 126, 127, 134, 136, 138.
92. Kiscell. 67.70. 1–213.
93. Kiscell. 67.57.1.
94. A fasori templom néhány fontosabb értékelése: Ybl Ervin Árkay emlékkiállítását ismertető cikkében (Budapesti Szemle 1933. 229. kötet. 665.sz. 106.) ezt írja: „Később Árkay figyelmessé lett az erdélyi népies stílusformákra és ezeknek zamatossága fokozatosan kiirtotta művészetében a szecesszió nyugtalanságát. Első ilyen maradandó alkotása a Vilma királynő úton levő református templom és paplak.” Ybl Ervin tehát a szecessziós jellegét nem értékeli eléggé az épületnek. Az első Árkay-monográfia szerzője (igaz, a villákkal kapcsolatban) kiemeli a bécsi Olbrich, Otto Wagner és a müncheni Muthesius hatását. Domonkos Imre: Árkay Aladár. Szépművészet, 1944.V. évf.12.sz.dec.328. A legtöbb szerző általában csak a finn hatást hangsúlyozza. Mindenesetre egyetérthetünk Kathy Imrével, aki a nemzeti törekvések (és Kalotaszeg) hatására hívja fel a figyelmet, és a fasori templomot fordulatként értékeli Árkay művészetében. Kathy Imre: A korszerű nemzeti építészeti útján. Ars Hungarica 1980/1. 131.
95. E folyamat elemzését l. az építéstörténetben.
96. Hasonló megoldású faerkély alkalmazott Gesellius–Lindgren–Elieel Saarinen 1900–1901-ben, a Helsink, Fabianinkatu 17.sz. lakóház átalakításánál. Finn köztársaság Nagykövetségének Diatára, Budapest (Borosnyai Pál szíves közlése).
97. A templom korabeli fogadtatására l. a 71. és 72. sz. jegyzetekben foglaltakat. A bírák és ügyészek telepe, valamint a fasori templom olyan jelentős létesítmények voltak, hogy a bécsi Der Architecte folyóirat 1913-as száma egész sor Árkay-épületet (köztük a református templomot is) ismertet. Árkay neve először 1904-ben jelenik meg ebben a folyóiratban, egy Belovszky utcai lakóház kapcsán. (A Der Architectre vonatkozó adatokat Moravánszky Ákosnak köszönöm.) A fasori templom feltűnik egy 1930-ban Hollandiában kiadott reprezentatív könyvben is. Moderne Kerken in Europa en Amerika. Amsterdam, 1931. 149–152.képek. Magyarországot egyedül ez az épület képviseli.



98. Árkay többi művére l. a 83.sz.jegyzetben felsorolt irodalmat.

#### A KÉPEK FORRÁSJEGYZÉKE

31. Ép.ip. 1909. augusztus 1. (31.sz.) 276.; 32–34. MÉM. 1909. november. VII.évf.11.sz. 23–25.;  
 35. Ép.ip. 1913. június 29. (26.sz.) 286.; 36–43. BTM Kiscelli Múzeum. Tervtár; 44–46. MÉM.  
 1913. június. XI.évf. 6.sz. 22,12,23.; 47–50. BTM Kiscelli Múzeum. Tervtár; 51. BTM Kiscelli Múze-  
 um. Fotótár; 52–56. BTM Kiscelli Múzeum. Tervtár



## KMETTY JÁNOS MŰVÉSZETPEDAGÓGIAI FELJEGYZÉSEI (Az Új Akadémia I. Főiskolai oktatás naplója I.)

Három kis méretű, tintával teleírt, naplószerűen vezetett füzet található a Művészettörténeti Kutatócsoport Adattárában, mely Kmetty János özvegyének hagyatékából származik. Az első füzet, amely 23, utólag számozott dupla-oldalt tartalmaz, az MKCSA–C–I–66/117. leltári számot viseli, és 1946. november 29-étől 1947. májusáig íródott. A művész a következő címmel látta el: Új Akadémia I. (A Főiskolai oktatás naplója I.). Kmetty Jánost a felszabadulás után nevezték ki a Képzőművészeti Főiskola tanárának, fő feladata az elsőéves festőnövendékek alapstúdiumainak vezetése volt.

Kmetty művészetpedagógiai feljegyzései mégsem maradnak meg csupán az „oktatási napló” szintjén. Művészetelméleti fejtegetéseinek, azok elvi kibontásának szinte csak „űrügye”, gyakorlati indítéka, kiindulópontja volt a napi pedagógiai gyakorlat. Azokat a konkrét feladatokat és kérdéseket, melyekkel a Főiskolán szembesült, mindig elvileg tisztázott, és művészetelmélettel is igazolt módon próbálta megoldani és megválaszolni. Az „Új Akadémia” nem valószínű, hogy eredetileg publikációs céllal készült; legszemélyesebb kételyeit és vívódásait is megfogalmazta benne a mester. Az a tény viszont, hogy a kézirat megmaradt, azt igazolja, hogy Kmetty később is egyetérthetett nagyjából tartalmával, mivel ismeretes, hogy azokat az írásait, melyeknek tartalmát utóbb nem vállalta – radikális önkritikus gesztussal – megsemmisítette. Esetleg felmerülhet az utólagos közlés szándéka a mester részéről, az utolsó kéziratoldal hevenyészett ceruzás megjegyzései talán erre utalnak: „rendezni kell a szükséges mondanivalókat! egy dolog többször ne legyen elmondva, ismétlési hibák!”

Kmetty a pedagógiai gyakorlat által kitermelt fontosabb kérdések elméleti tisztázását tűzte ki célul a maga számára, hogy a későbbi művészetoktatói munkában ezt hasznosíthassa. Tehát az „empíria-teória-praxis” módszertani láncolata világosan kitapintható minden főbb kérdéscsoport esetében. Ennek értelmében a száraz, aprólékos napi pedagógiai gyakorlat problémái, feladatai, bosszúságai váltakoznak a „szent harag” és „szent elhivatottság-tudat” lángpallosos kirohanásaival, és a legszemélyesebben megélt, megküzdött, egyéni arculatú, magasigényű elméleti részekkel. Ennélfogva a szöveg stílusán, retorikailag és tartalmilag is egyenetlen. Egészében véve azonban fontos és forrásértékű írásmű a napló több szempontból is.

Egyrészt Kmetty művészetpedagógiai gyakorlatának liberális, toleráns, demokratikus vonásai ütköznek ki belőle. A művészegyeniség elismerése, tiszteletben tartása, ápolása, az egyéni stílus kialakításának folyamatát mint önértéket patronáló magatartása világosan kibontakozik az írásból. Az önállóság, az egyéniség kultusztának biztató támogatása mellett azonban a művészi minőség, a magas fokú technikai tudás, a kvalitás megkövetelése, az önkritikára, önkorrekcióra nevelés, a reális művészi önértékelés kialakítására is nagy hangsúlyt fektetett a mester.

Másrészt művészetelméletének további formálódására, a húszas évek elején kiforrott korai elveihez képest változó és változatlan elemek kitapintására is mód nyílik a naplót olvasva. (Húszas évekből legjelentősebb elméleti írásai Művészetelméleti feljegyzések címmel az Ars Hungarica 1977/1, 1977/2 és 1978/1 számában jelentek meg.) Új elemnek tűnik korai elméleti írásaihoz képest az ér-

zelmek és ösztönök túlsúlyának, dominanciájának – más helyen dinamikus egyensúlyának – hangsúlyozása a korábban általa egyeduralkodónak hirdetett rációval és az „a priori” módon adottnak tekintett stílári és kompozicionális sémákkal szemben az alkotói folyamatban.

A kubizmust itt már nem mint egy kategorikus imperativus „stílusakarása” által kényszerítő erővel és kötelező érvénnyel megvalósítandó, egyedül üdvözítő stílus-receptet írja elő, nem az egy-séges, modern, szintetizáló erejű, mindent magába olvasztó korstílust látja benne, hanem a 20. század stíluspluralizmusának, az egyéni stílusok létjogosultságának elismerése mellett, csak mint a járható utak egyikét említi.

Megjegyzendő momentum, hogy Kmetty az absztrakt művészet létjogosultságát elismeri ugyan, de visszautalja a hagyományos hármass felosztás (ábrázoló-, díszítő-, építőművészet) alapján a „sík-díszítő művészet” (ornamentika, iparművészet) szférájába, és a divat, modor, ízlés által diktált „neo-babonának” nevezi azt. Ezt a körülményt értékhiányként interpretálja, mivel ebben a hierarchikus tagozásban a „térábrázoló” művészetek (festészet, grafika) állnak az értéksorrend csúcán.

Szintén új elem a látvány fontosságának hangsúlyozása, melyet (Bernáth Aurél teóriájában is hangsúlyos „örök határ” értelmében) szinte kompozíció-, és stílusalakító elemként értelmez Kmetty. A látványból fakadó komponálásmód és egyéni stílus-kialakítás hangsúlyozásával az „a posteriori” komponálásmód felé tesz lépést a korábbi, hűszas évekbeli „a priori”, „korstílus” által determinált komponálási elv elhagyásával. (Fülep Lajos kategóriáinak értelmében használva a terminusokat.) „A valóságot a legmerészebb képzet sem nélkülözheti ... csak a természet-adta élmények szerint ... válhatnak érvényessé, igazzá” a műalkotások – írja Kmetty naplójában.

Megint új elem, hogy a kompozícióban, a képsíkon megjelenő látványt önelvű, öntörvényű vizuális jelnek tekinti, tehát nem doktriner akademista-naturalista látványhűséget, vagy dogmatikusan értelmezett szocialista realista „verizmust”, valóságmáslást ért ezen. „Az asztal nem asztal a mi számunkra”, hanem „vizuális élmény”, „jelek összefüggése”. „A festés nem utánzás, hanem átélés.” „A műalkotás fizika és metafizika”, a műalkotás „átél és közöl.”

A vizuális élmény és a vizuális jel, a művészi befogadás és az alkotói folyamat kölcsönhatását, viszonyát vizsgálva – részben Cézanne elmélete nyomán – az „értelmes szem” koncepcióját fogalmaz meg Kmetty: látni, illetve meglátni már félig-meddig annyi, mint szerkeszteni, komponálni, alkotni és újjáalkotni. „A komponálás (tervezés) igénye nem választható el mint magasabb feladat az érzékelés és annak közlésének folyamatában.”

Kmetty művészetelméleti fejtegetéseinek végén a „régí akadémiát” szembeállítja az „új akadémiával”, s ezzel nemcsak etimológiai magyarázatát adja oktatási naplója címének, hanem hitvallást tesz az általa követett, és követendőnek tartott modern oktatási szellem, módszer mellett: „Az együttélés gyakorlati módja lehet a tanulmányi rajz, az új akadémia. Ennek mai szellemi alapja, ugródeszkája a cézanne-i értelem és érzélem.” „A kezdő hallgató pedig kezdje azt, ami az élő ábrázoló művészet legáltalánosabb alapja, az úgynevezett cézanne-i érzékelést, értelmezést és fogalmazást.” „Mi a módszeres út a nézéstől a látásig, a látástól a meglátásig, a ráeszmélésig, a ráeszméléstől a megfogalmazásig? Cézanne!”

Tehát Kmetty nemcsak művészetében, hanem művészetelméletében is sokadszor megtér a modern képzőművészet egyik ősforrásához, Cézanne-hoz, annak elméleti írásaihoz és alkotói gyakorlatához. Ezt a teóriát és módszert állítja követendő példaként növendékei elé is. A Cézanne-ról szóló szakirodalom kissé tanácstalanul áll az aix-i mester művészetelméleti íásaiban makacsul ismétlődő két fogalommal, a „modellálással” és „modulálással” szemben. (Többféle, szélsőséges és egymással ellentétes értelmezés, feloldási kísérlet is ismeretes, ugyanúgy, mint a színekkel való komponálás, és a kompozíció szerkezeti vázát jelentő körvonalak szerepéről Cézanne elméletében.) Kérdés, hogy Kmetty Cézanne-t interpretáló fenti sorai pontosabban milyen értelmezését jelentik a nagy posztimpresszionista mester gondolatainak.

Számunkra ebben az esetben inkább az a fontos, hogy Kmetty – akinek szinte mindennapos olvasmánya volt Cézanne művészetelméletének egy korai, francia kiadása, és akinek életreszóló, iránymutató élményt jelentett Cézanne műveinek megtekintése 1911-es, fél éves párizsi tartózkodása során – ebből az elméletből vélt támaszt és útmutatást nyerni mind maga, mind növendékei számára. Cézanne jegyében szállt szembe mind a régi akadémiával, mind az általa „szertelen epigonizmusnak” tekintett, pusztán divatos, álmodern tucatművészettel. „Az embercsinálta mű legyen emberi, és ne a művészet-csinálta ember legyen művészi. A művészet egyszerű, a művészkedés cifra.”

A természetelvűség és modernség kettős követelményrendszerének összehangolását a 19. század nagy összegzője és a 20. század nagy kapunyitója, Cézanne jegyében törekedett elvégezni Kmetty. Noha léteztek korszerűbb képzőművészettel kapcsolatos nézetek a korabeli Magyarországon, – ez a szemlélet és pedagógiai gyakorlat a Képzőművészeti Főiskolán, 1947-ben haladó volt, és előremutatónak számított, sok más egyébbel szemben.

## KMETTY JÁNOS: AZ ÚJ AKADEMIA I.

### A FŐISKOLAI OKTATÁS NAPLÓJA I.

1946. nov. 29-én

A főiskolai oktatási munkám gondolatkörében.

Első alkalommal annak a leszögezését tartottam fontosnak, hogy a tanulás ezen a fokon már nem a tankönyv ismereti anyagában rejlik, hanem a rajzolás, a festés munkaidejében. Ilyenformán már a társadalom dolgozója is vagyunk, kitűzött céllal és területtel. A rajzolás, a festés munka-örömet világosítottam meg, mint a művészi elképzelés, a művészi élmény megfogalmazásának, a mű létrehozásának elmaradhatatlan feltételét.

Az élményt és annak megfogalmazását egyforma fontosságúnak ösmertettem, mert általában ebben a kérdésben tisztázatlan fogalmak és nézetek vannak jelen a kezdő és fejlődő fiataloknál.

A növendékek anyaga, mivel év közben van, nem választott, hanem egy irányítás nélkül maradt csoport az, és nem is egyöntetű. Az egyenkénti munka átnézése közben utaltam arra is, hogy az oktatás a dolog természeténél fogva személyenként történik, és csak olyan dolgokat vitatunk meg közösen, amelyek általános érvényűek, mint például a vizuális és fogalmi élmények különbsége. Az asztal nem asztal a mi számunkra, hanem sötétek és világosak, valamint a színek változatainak téri jelei, vizuális élményei.

A növendékek munkái általában lazák. A jelek összefüggéseit és változatait sem érzelmi, sem értelmi szempontból nem élik át összefüggően. Az a kevés, ami motorikusan jelen van a rajzokban, nélkülözi az átfogó erő jelenlétét.

Azt hiszem, hogy ennek az átfogó erőnek, a konstruálásnak a beiktatása az, ami az én jelenlegi feladatomban.

1946. december 2.

Az akt és a fej modell-beállításának módozatait fejtegettem, a forma, a szín, a tér együttesének szellemében. A fény és árnyék komponenseinek és a forma arányainak összezsugorodása a beállítás esetében, már a tervezés, a komponálás egyik módja. A táj és a csendélet motívum (téma) lehetősége és megválasztása. Azok ösztönös kapcsolata a még alakot nem öltött tudatalatti, szép utáni vágyaimmal.

A rajzolás és a festés kezdeti állapotának, elindulásának munkamódszere, az ábrázolandó jelenség, forma, fény–árnyék és szín arányainak latolgatása. A nagy alakzatok, fény, árnyék és szín folatok jelzései. Mindig összeegyeztetve, összehangolva egymással.

Ilyenformán az érzékelés ösztönös közlése kevés értelmi alátámasztással biztonságosabban, áttekinthetőbben alakul.

A rajzolt vagy festett vonalak, tónusok, színek mennyisége és kifejező ereje egyensúlyba kerül. Ugyanis gyakori eset, hogy a jelek, vonalak, tónusok, színek alakzatainak sokasága keveset fejez ki, vagy közlés helyett fecsegésbe, lapos fecsegésbe fullad, minden átfogó hatás nélkülűvé válik.

Ezek a szempontok azonban nem külön, hanem az ösztönös közléssel együtt kell, hogy éljenek és csakis a munka folyamán és a munkában válhatnak valóra. Általában az szinte szabály, hogy a minőség, a munka minősége is csak egy bizonyos munka-mennyiség alapján jelenhet meg.

Mindezekkel kapcsolatban rámutattam arra, hogy ezek a szempontok nem konzervatív, vagy

modern irányzatok szükségletei, hanem a jelenség közlésének pszichológiai tapasztalatai, amelyek Rafaelnél éppen úgy jelen voltak a munka folyamán, mint jelen vannak azok Matisse munkálkodásában.

december 6.

Mivel általános tünet az osztályban az, hogy az aktot a papíron vagy vásznon a gyors megjelenítés szerint csupán fény-árnyék jelekkel oldják meg, szükségesnek mutatkozott erre az egyoldalúságra a növendékek figyelmét felhívni.

A fény és árnyék változatainak a forma változataival együtt kell megjeleníteni. A sötét és világos arányos egyensúlya a forma-egyensúly szerint lehet csak kifejező.

A test, a fény, az árnyék és szín, tömegek, alakzatok csak helyes összefüggéseikben adhatnak, bármilyen változatra, indítékot.

Arra irányítottam a figyelmet, hogy a latolgatásnak, a tervezésnek, mint önkritikának is jelentősége van.

A forma, tér, szín, fény, árnyék szempontjait tanácsos egybevetni, azt munkával, a munkánkba bevonni, nehogy azok elkerülése, mint hiány maradjon hátra. A anyag elkerülést és a tudatos, vagy ösztönös kihagyást a vizuális jelekkel való fogalmazásunkban meg kell különböztetni.

Azonkívül ösmertettem az emberi test általános, ismétlődő arányait és testtömegeit. (Törzs, végtagok, nyak, fej stb.) Ha ezek nem a megismétlődés változatai csupán, akkor már nyomoréknak nevezzük azokat.

december 10.

A vizuális jelek helyzeti és működési erejének fontossága is arra készítet minket, hogy a forma, a fény és árnyék helyei, és azok mélységei helyesen figyeltessenek meg. Megösmerésünket így is, a munka folyamán csak a jelek fogalmazott állapota tudja csupán helyes útra vinni. A jelenség vizuális jeleinek, azok összefüggéseinek helyes felösmerése vagy taglalása csak a figyelmi erőnk működésében jöhet az az érzés és az értelem ugrásos változataival létre.

A formának, a térnek, a színnek, a fény-árnyéknak jelei nem sematikusak, hanem variánsok, nyomatekok és ugrások közbeiktatásával. Enmaguk benső mozgása.

december 13.

A részleteiben helyes érzékelés, illetőleg a részletek helyes megfigyelése nem elegendő, mert a jelenség automatikus benyomása, annak öntudatlanul ránk ható szépségei, az optikai érdeklődésünk egész területének egységében rejlik. Az átfogó nagy viszonylatok a forma, a tér, a szín értelmében elsődlegesek, azokon belül a részletek jogai csak kiegészítők. Nem szabad tehát a kiegészítőkre előbb figyelni, mint az átfogókra.

Az ösztön a közlés alatt mindig legyen olyan, vagy nagyobb erejű, mint a tudat. A fogalmazásnak, a közlésnek az ösztönös működése elmaradhatatlan, ha nem is kizárólagos.

(A rajzok és festmények lazák, kicsinyesek!)

1947. jan. 10.

Ünnepi szünet utáni bizonytalanság ül a teremben. Szüneti munkákat senki nem mutat. (Nem nagy szenvedélyre vall.) Én mindenesetre reklamáltam, de hiába. A heti munka is bizonytalan. Az ábrázoló rajzolás-mód nehezen változik át lüktetőbb, feszültebb rajzolás-módra. Az áttekintő önellenőrzés nehezen tud szokásba jönni. Sokszor, nagyon sokszor kell az alapvető szempontokat hangoztatni. A bátorságot igyekszem felébreszteni, mert a lendület egyik tényező, ami átsegít sok tehetetlenségen és frissítő hatása eltüntet az iskolaszerűséget. Érzelmi és értelmi szempontok együttélését az egyoldalúság elkerülése miatt fenn kell tartani, de ne igyekezzünk azt határolni.

jan. 14.

Itt, ott, az alakító igény fellép már, de keverve imitált jelanyaggal, vagy sematikus kikerekítéssel társulva. A forma, a fény-árnyék tömegeinek arányéletét, azok arányának kifejező erejét az elmúlt munka-szellemük nem is ösmerte. Élményeik alig, inkább a szorgalmuk különbözősége volt csak jelen közöttük.

A fiatalság életöszöne és rugalmassága azonban felösmeri lassan, hogy én olyasmit akarok, ami nem számárlétrát, hanem önkifejezést jelenthet számára is. Sokan szinte hálásan néznek rám, szinte jobban megérzik, mint megértik, hogy szeretem őket és törődök velük és munkáikkal. Rájönnek arra, hogy amit rajznak és festésnek nevezünk, az sokkal érdekesebb annál, mint azt eddig érezték vagy tudták. Sokan rátalálnak a munka örömére, már akarják, hogy ne csak iskola, hanem élmény is legyen a rajz számukra. Negyed-, ötödévesekkel szívesen vitázom és igyekszem bevilágítani útjaik homályos vagy sötét részeit.

Nem élek kijelentésekkel, hanem a tolerancia összehasonlításaival bizonyítom a jót, a nem jóval szemben. Minden kérdés, vagy igénnyel szemben igyekszem beterejni őket a műterembe az állvány elé, ahol azok letárgyalása és kibontakozása valóra válhat, a munka folyamán. Így volt ez, és látható ez Rafelnél, és Cézanne-nál egyaránt. Az íróasztal nem helyettesítheti az állványt, az esetet.

jan. 17.

Ha szóba kerül a festészet különféle megjelenési formavilága, azokat csoportosítom és lehetőleg a helyzeti állapotát is megvilágítom. Egyrészt a magyar festészet, másrészt az európai festészet mozgalmi szerint beszélek azokról, és csak kevés áttekintés is tisztább helyzetet teremtet.

jan. 22.

Kollokválások miatt laza a munka. Igyekszem egyébként elevenen tartani a viszonylatok jelenlétét (?), a munka ösztönös és bátrabb tempójába beugratni és a lelketlen pizmogást eltüntetni. A lelkiállapot fontosságára hívom fel a figyelmet, mint egyik fontos faktorra. A festett jel, vizuális jelanyag önálló ellenőrzése ugyancsak a munka menetébe tartozik. Ennek időszakos működése elmaradhatatlan. Valahogyan, az érzelem és értelem találkozásának jelen kell lenni, mint egymást lökő erőknél. A rajznak, vagy a festménynek megfogalmazása, a meghatározott vizuális jelekkel egy meghatározhatatlant is magában hord.

Egyes esetekben rámutattam a befejezett, a meghatározott rajznak előnyeire, de egyben a korai, vagy élmény nélküli befejezés veszélyére is. Ha egységes milyenségű vizuális jelekkel egy rajz lezárul, ne tekintsük azt megérkezésnek, csak útjelzőnek.

jan. 25.

Gyakori eset, hogy a rajzolás és a festés között, ugyanannál a hallgatónál szakadék van jelen. Az anyag és az eszköz különbsége valami félelemérzést hoz magával. Ennek az indokolatlan félelemnek eltüntetésére magyarázatképpen alkalmaztam a falfestés, vagy a renaissance festőinek karton-megoldását, ahol a rajz érthetően a festéssel egyértelmű, és csak technikájában, alkalmazásában van közöttük különbség.

A festés színekkel való rajzolás, ahol az úgynevezett színrajz, színreláció is belép a megfogalmazás vizuális jelei közé. Sokszor uralja is azt. Rajzolva fest a renaissance festője például, de mondhatjuk, hogy festve rajzol Frans Hals, avagy Van Gogh is. A lehetőség sok, de a rajzolás és festés szeleme nem választható el egymástól. A szín pedig nemcsak a kék, sárga és vörösnél kezdődik, hanem a fehér-fekete változatait is, a vonal változatait is színesnek nevezhetjük. Egy fehér-feketével megoldott rajz, akár tónusokkal, akár csupán vonalakkal van előadva, lehet színes, vagy szintelen hatású. Ezt a meghatározást nem helyettesítheti az erős, vagy erőtlenség szavak alkalmazása, ezek merőben más értelemben alkalmazhatnak.



1947. jan. 28. és jan. 31.

Az eddig előadott rajzolási és festési eljárások, az érzelmi és értelmi működés fenntartása mellett, azt hiszem lassan megszívlelésre találnak a hallgatóknál, a munkáikban inkább törődnek a forma, tér és szín együttesével. Ennek mélyebb beágyazása, természetesen, csak a sok munkával érhető el.

Kis türelmi időre van szükség, és az általános nívója a teremnek javulni fog. A tanárjelöltek öntudatosabb tanulmány-munkái, őket mint nevelőket is képezik, arra az útra terelik, amelyen pár év múlva nékik is, mint előadóknak járni kell.

Az egyéni szabadságot akkor is fenntartom, ha az egyén jelenleg rabja valamilyen rajzolási, vagy festési megjelenítésnek. Parancs-korrektúra nincs, tanács, meggyőzés, a konkrétan megállapítható hibák feltárása, bizonyítása az, amikkel nevelni szoktam. Az önkritikára vezető út megmenti a fiatalt a szolgálai utánzástól. A szervilis hajlamot hátrítom, a szertelen hajlamot szervezem. Az ösztönt fontos tényezőnek ösmertetem, de nem egyedülvalónak.

febr. 4. és 7.

A növendékek az első évfolyamtól az 5-ik évfolyamig együtt dolgoznak, és ez magában véve is nagy tapasztalati különbségeket jelent.

Tudásuk és tehetségük ilyenformán átfonódik úgy, hogy sok ötödéves hátrányban van a fiatalabb korosztállyal szemben. Nem tagadom, az ötödéveseknek többet kellene tudni. Módszeres rajzolásuk sincs, ami már az első évek oktatóinak a hibája. A kis tehetség is tud annyi képességet mutatni, amellyel egy általános minőségű, vagy milyenségű rajzot, festményt előállíthatna. Tény az, hogy sok ötödéves van, aki még átlag rajzolónak, vagy festőnek sem nevezhető. Mi történne, ha ez az orvosoknál is előfordulhatna.

A főiskolán sok növendék azt sem tudja előadni (rajzolni – festeni), amit tulajdonképpen már tud. Ezen csak az segíthet, ha sokszor ismételve, gyakorolva rajzol vagy fest le egyugyanazon fejet, vagy alakot. A rossz festőnek is tudni kell rajzolni, vagy festeni annyira, mint egy rossz asztalosnak ajtót, asztalt csinálni. Nem győzőm eléggé hangoztatni, hogy a kerekded, a csinos, a kalligrafikus előadás a műtárgy elmaradhatatlan tulajdonsága. Ez kötelező akkor is, ha a festő vad forradalmár. Rafael, vagy Mattisse legyen, de a munkája valamilyen formában előadási szépséget is jelent.

A szörnyű az, hogy a legfelsőbb művészeti oktatás termeiben sok a dilettantizmus, mégpedig műveletlen állapotban. Azt sem követelem, hogy sokat tudjon a növendék, de el akarom érni, hogy amit tud, legalább a festő mesterség elfogadható állapotában jelenítse, fogalmazza meg. A legtöbb növendék csak néz, látási kultúrájuk semmi, módszeres vizuális jelek gyűjtését nem is ösmerik. Probálok Cézanne, vagy Van Gogh vizuális jeleinek következetességeit feltárni, és az előadás egyöntetűségének fontosságát megvilágosítani. (Pl. klasszikus típus, vagy romantikus típus, jeleiben és előadásában válik jellegzetessé a műben.) Barokk, rokokó, impresszionista, szecessió, kubizmus, expresszionizmus, mind a látásnak a ráeszmélései szerint alakulnak. Más és más jelekkel, más és más fogalmazásban lesz felismerhető és következetes. A szemlélet a látást, annak ráeszméléseit megfogalmazásra kényszeríti. A mű nélkül nem mű. A mű pedig a látás és fogalmazás munka-folyamata nélkül nem jöhet létre.

febr. 11. és 14.

A figyelmi erők gyakorlása lelki gyakorlat is. Érzelmi erőm pontossága a megfogalmazott rajz, festmény alakzatainak pontosságában válik alkotássá. A jelenség benyomásának vizuális élménye a jelenség fény-árnyék, szín, forma és tér-állapotától elválaszthatatlan. Nem az imitativ észrevétel, hanem a működő élet adja az élményt. A fény-árnyék, tér, forma és szín működése azonban azok helyzetével függnek össze. Nem mechanikus, hanem dinamikus. Figyelmi erőimet dinamikusán kell gyakorolni, ha nem utánozni, hanem átélni akarok.

A megfigyelés pontossága azért ugrik az átlag szükségletből az élmény, a ráeszmélés funkciójába. A megfigyelt vizuális jelek helyzeti ereje működési erőbe lép. A tanulásnál a figyelmi szempont gyakorlása, a pontosság nemcsak fizikai, hanem lelki folyamat is. Azonban ezek csak mint átgondolások szerepelnek az alkotó, a képzőművész életében, hasonló elmélkedést laikus is tudhat. A festő,

a szobrász a képzés, az alakítás, a formálás, a kifejezés eszközeivel él és gondolatai csak az ecset, a véső, a kétkézi rajz és mintázás útján érhetnek célba, ölthetnek alakot.

A működés egy hányada bizonyosan hibás, de csak a működés maga alakíthatja a hibát erénnyé. Az a festő, aki magát a működést nem szereti, nem képzőművész. A hiba kiküszöbölése, ha lehetetlen is, a sok munka kellő erénnyel fogja azt eltüntetni.

A festő két okból szokott sokat dolgozni:

1.) mikor nem sikerül gyorsan ráeszmélni,

2.) mikor a ráeszmélés jelen, vagy közelében van.

Minden művészbetegségre jó gyógyszer a munka, a munka, a munka.

1947. febr. 25 – 28., márc. 4–7.

Az eddigi szempontok gyakorlatba iktatása, a saját bírálat, önbírálat lehetőségének gyakorlata. Az arányok, azok forma, szín és téri élete, valamint az elmondás, a rajzolás egységes végiggondolása és gyakorlása folyamatos kell legyen. A munkának, a csinálásnak mesterségbeli szépségei fontosak, kézügyesség és ízlés fontos.

A komponálás vágyát, valamint a festés vágyát nem zárom keretek közé, de rámutatok arra, hogy egy fejrajz is komponált, és rámutatok arra, hogy a festés alapja a rajz. Rangelétra nincs rajzolás és festés között, de egy vagy több alak együttese között sincs. A rajzolás komponálás is és a festés rajzolás is, egymás nélkül nem is lehetnek meg. A jó ösztön, a jó értelem, a jó munka a helyes útra terel minket. Külön-külön egyik sem vezethet jó útra. Az önbizalom és az önbírálat jó aránya, a helyes bátorság és a helyes körültekintés állandó működése a festő, a művész élete.

Febr. 11–14.

A vonal, a világos alapon sötét, vagy a sötét alapon világos jel, amely két pont, legalább két pont között van, illetve ami legalább két pont. A tónus az az árnyalat, ami a fehér és a fekete között foglal helyet. A rajz vonalak és árnyalatok alakzatai, arabeszkjei. A rajz lehet síkértelmű díszítő –, vagy téri értelmű ábrázoló –. Lehet 2, vagy 3 dimenziós hatású, de ma már tudjuk, hogy a hatásuk lehet 4 dimenziós, illetőleg sok dimenziós. A rajz a síkon vagy egy síkú, vagy több síkú mélységben tud jelen lenni. A rajz mélységi és magassági alakzatai tehát ugyancsak lehetnek díszítő jellegűek. A rajz arabeszkje ilyenformán nem csak kiterítésében, hanem mélységében is jelen van. A tónusok, árnyalatok mélységi és magassági helyzete kétirányú hullámot jelent. Egy felszíni és egy mélyszíni hullám mozog egyszerre. A 4-ik dimenzió, ami az ábrázolásban a *tér*, sokdimenzióvá táruul, egyidőben.

Ezek azonban csak szavak, szavakkal értelmi meghatározások. A rajzoló az alkotó, a képző, az nem a szóbeli, hanem vizuális meghatározással él, átél és csinál fizikát és metafizikát, azaz műalkotást.

El ne feledjük *átél és közöl!*

Képző és alkotó ember a festő!

A vonal, az árnyalat alakzatai fogalmazásom eszközei, de egyúttal élményeim, vizuális élményeim kifejezői is. Jelentősége ilyenformán nem egyoldalú. Látható és láthatatlan is egyszerre. Két látható alakzat, jel között ott a láthatatlan is. Mondhatnám a látható díszít, elmond, a láthatatlan meghat, átél és átélel. A mű a meghatározható *kevés* és meghatározhatatlan *sok* működése, dinamizmusa. Nem csak logikus, hanem dialektikus, dialektikus folyamat.

1947. febr. 18–21.

A munka folyamatának mechanikus megoldása nem elég.

A gyors, elsiegett meghatározás hiányos és egyoldalúvá válhat. Az érzés bizonytalanságának is jelen kell lenni, mert az válik a rajzon értelmezve, fogalmazva bizonyossá. A gyöngédség, a finomság az erőnek, a monumentálisnak elmaradhatatlan társa.

Meghatározni, lerajzolni, készre festeni lehet rosszul, hibásan, hamisan is. Inkább a jónak, az

igaznak, a valóságnak lehetősége legyen a rajzon, a festményen jelen, ha csak *sejtelmesen* is, mint az elstetett tévedés, *meghatározottan*.

Március

A legjobb szándékú és a tehetséges munka, a rajz vagy festmény is lehet sikertelen. A rajz vagy festmény a hibáit enmagában hordja, és a hiba abban a model nélkül is felfedezhető.

Röviden: nem kell ahhoz a lefestett tájat, vagy alakot látni, hogy a festmény vagy a rajz hibáit láthassuk, érezzük és tudatosítsuk. Ajánlatos a rajzot vagy a festményt időszakonként, a munka közben, mint önálló munkát nézni, bírálni. Model nélkül. Ez rávezeti a festőt arra, hogy a rajzot vagy festményt enmaga bírálja és javítsa, immáron model nélkül. Egyrészt a rajz, avagy a festmény igényei szerint, másrészt a vizuális emlékkép szerint. Ilyenformán folytatódik a munkában az élmény akkor is, ha a model nincs már előttünk. Természetesen mindez csak akkor lehet célravezető, ha a munka alapja, az *élmény közvetlen figyelmi kapcsolata* a model és a festmény között a munka tartama alatt megvolt.

A valóságot a legmerészebb képzelet sem nélkülözheti. A hamis, a félrevezető út itt válik el az igaztól, a célravezető úttól.

A természettel való kapcsolatunk nem annak szolgálai utánzását jelenti, hanem az élmény valódiságát. A fantázia, az alakítás így lehet valódi.

A meghatározott rajzot, vagy festményt ezért vegyük szem elé és bíráljuk meg, helyesek-e azok a meghatározott jelek, amelyek a meghatározhatatlan felé, a minőség felé vihetik a művet.

A festő nemcsak öntudatlan alkotója, hanem bírálója is a képnek. Nézni, látni, megfigyelni, le-rajzolni, alakítani kell, ez az a működés, ami már enmagában is öröm kell legyen, átél öröm.

A fiatalságnak tudni kell azt, hogy ha neki jár a tehetség, a képesség, ha ehhez joga van, úgy kötelessége is van. Kötelessége azt beteljesíteni, megmutatni. Ennek pedig csak egy útja, lehetősége van: a munka.

1947. április

A munkáink, a rajzunk vagy festményünk saját ellenőrzése egyik feladatunk.

Időnként a saját munkáinkat saját magunknak kell kritizálni, elbírálni.

Meg kell ítélnünk, hogy a rajz, vagy festmény enmagában, a modellel való összehasonlítás nélkül megállja-e a helyét, mint kép vagy rajz. Sokszor már enmagában is, összehasonlítás nélkül, model nélkül is hibákat mutat és azok okát ki kell keresni, model nélkül, vagy a tudat vagy a vizuális emlékezet segítségével.

A modellel való összehasonlítás szerint a hibák felfedezésére a friss, az újrálítás alkalmas. A model vizuális benyomása szemünket frissen átugratva kell, hogy a rajzon, vagy a festményen is azonos legyen. Ha a két benyomás eltéréseket, ösztönösen érzékelhető eltéréseket ad, keresni kell az okát. Félre ne értsük, nem utánzatát kell látni a rajzon a modelnek, hanem a jelenlevő vizuális működést, a forma, a szín, a tér élményeggyüttesének azonosságát.

A bírálatnak, a saját hibáink felfedezésének módjait is gyakorolni kell, ez is a munka szükséglete. Egyéb módozatai is vannak a benyomások helyes értékelésének és azok közlésének ellenőrzésére.

A formák mértani idomok, az árnyékok, a színek mértani síkok, alakzatok alakjaira is áttehetők.



Az alma gömb, de a nyak henger lehet és három árnyék-folt összekötve háromszögbe ugorhat a model szerint, aminek megfelelője a rajzon is ellenőrizhető.

Május

A komponálás (tervezés) igénye nem választható el mint rangosabb feladat az érzékelés és annak közlésének folyamatában.

A megadott sík (papír, vászon vagy fal) alakzata határokkal rendelkezik, és ezeken a határokon belül kell elrendeznem a tervbe vett lefestendő jelenést (természetet), vagy a tervbe vett elképzelést.

A tervbe vett ábrázolandó természeteket az adott síkon olyan formán kell elrendeznem, hogy az elmondandó beleférjen. Annak sem fele, sem kis része el nem maradhat, mert akkor nem rendeztem el helyesen a lerajzolandó természetet (pl. egy mellképet vagy egész alakot) a megadott területen. Ez magában véve már komponálás, tervbe vevés. A terület méretei és a területen megjelenő forma, tér és szín alakzatainak arányai és elrendezése még egyszerű esetben is (fej-, vagy mellkép, csendélet) komponálást követel. Ez az akadémikus értelemben vett komponálás, és ennek törvényei szerint kell az esztétikai utat járnia az eszmei témakörrel rendelkező kompozícióknak (pl. Krisztus születése, mohácsi vész, a munka ünnepe stb.). Ez az alapvető körülmény, a sík és dimenzióalás lehetőségének a felhasználása nélkülözhetetlen a legkisebb rajznál is.

Hogy a sík nagysága és az ábrázolt tér – forma – szín aránya meddig él együtt, az érzés és ízlés dolga. (Egy életnagyságú mellképnek nincs szüksége egy 4 m x 4 m-es vászonzfelületre, viszont akár milyen kicsiny vásznon komponálhatok életnagyságúnak vélt alakokat.)

A komponálás általános ösmeret szerint tévesen szerepel a köztudatban, mint külön műfaj-követelmény, sokszor mint magasabb célkitűzés. A tervbe vevés a komponálás folyamata és az ábrázolásnak idegszállait jelentik, a megjelenítés mozgalmát és az ábrázolt kép vagy szobor szervezetét adják. Az adott síkon egy vonal, vagy folt helye már meghatározza a vonalnak, vagy foltnak és a síknak az együttesét. Ez az együttes azonban lehet eleven vagy halott. Átélt vagy festett. Ha nem így volna, akkor minden kép és szobor fedné a komponálás elvét, de amint tapasztaljuk, nincs így. A tervbe vevés, a komponálás tehát ugyancsak az élményszerűség szülöttje, az alkotás egyik mozgatója és nélkülözhetetlen velejárója. Az ösztön és az értelem csodálatos és szükséges dialektikája. A folyamatosság a működés motorja. Határ ösztön és értelem között a mű alkotása közben nincs, ilyet a mű nem ösmer.

---

Több ízben kellett arra rámutatnom, hogy az ábrázoló művész önkritikája nemcsak az értelem által használt mérhetőség (magasság, szélesség, függőleges, vízszintes, tömegek aránya stb.), hanem az ösztönös lelki meghatottság szerint is tud működni. A hidegséget meghatottsággal, az érzékenyedettséget felhevüléssel lehet lelki úton ellenőrizni. Egy elrajzolt fejnek nemcsak alakzati, formai hibái vannak, hanem rendszerint érzelmi hiányait is magában hordja, ti. az átérés hiányát.

Az önkritikánál ilyenformán a ráeszmélés és az eszmélés szerint objektíve és szubjektíve együtt kell ítélni. El ne feledjük azonban, hogy mindez csak folytonos rajzolás, festés, azaz folytonos munkával együtt igaz. Anélkül semmis.

---

Több ízben szólnom kellett arról, hogy az ábrázolás, az alkotás, a munka – az folyamat, élet és mozgás. A munka, a rajz, a kép kerekdedsége, egyöntetűsége nem külön feladat, hanem a folyamat következménye. Sokan egy elgondolt ízléssel előresietve a rajzot vagy festményt gyorsan megjelenítik, mondván: stylust akar. Ez rendszerint már eleve megfojtja az élmény folyamatát, a folyamat stylusát. Eleve elzárja a szabad folyását annak, hogy stylusa lehessen a képnek, a rajznak. Ez csak tettetése, és nem átélése a szándéknak, még akkor is, ha jó szándékkal van. Szabad ízléssel, hajlammal élni, de nem szabad azt elvetélni.

Fenn kell tartani a természettel való érintkezésében azokat az élményeket és ráeszméléseket, amelyek igazolnak egy ízlés-hajlamot, de fenn kell tartani a lehetőségét az ellenkezőjének is. Ez egy szabad stylus lesz, eleven. A másik előre lekötött, leláncolt rabszolga. Esetleg csak majmolása mások élményszerűségének.

A művészetek szabadsága itt is érvényesül és ez valami olyan szabadság, ami kötelezettségek nélkül nem is lehet igazán szabad.

május

A hallgatók rajzainak és festményeinek egyenetlensége, ha feltűnő is, nem volna baj, a hullámszisztulást is jelent, de ami baj, ami igazi baj, az a bizonytalanság, a határozottság, a tudás hiánya. Harmad-negyedévesek immár, és semmilyen fogalmazási, lerajzolási, lefestési készségük nincs egyes hallgatóknak. Ez már nem is a hallgató bűne, hanem a főiskoláé. Ez nem nagy tehetség, ez képesség dolga, amit minden rajztanárnak tudni kell. Ez már módszertelenség, ami a rajzoktatónál nagy

hiány. A biztonság, a pedagógus biztonsága nélkülözhetetlen, érzelmi kapcsolatának bensősége és annak közvetítése nélkül nincs oktató és hallgató. Egyik sincs.

A festő festő, a művész művész lesz, ez nem probléma. A probléma, a feladat az, hogy a rajztanárok akkor is színvonalasak legyenek, ha nem zsenik, nem lángésszel rendelkezők.

Négy év alatt tudósok nevelődnek, orvosok, nyelvtanárok, jogászok, kötelesek vagyunk mi is négy év alatt legalább is előadó rajzolókat, festőket kinevelni. Módszeres rajzolás lehet és kell, hogy az oktatás gerince legyen. Minden idő ösmert rajzolás-eljárást, sokszor sémát, mintát, amit minden kisebb képességű művész is zavartalanul tudhat. Ez nem kötőfék, de ugrató szerszáma, rendszere lehet a futni tudó szellemnek. Ezt nevezhetjük akadémikus rajztudásnak, ami ha nélkülözhetetlen is, egyúttal tarthatatlan a fejlődő tehetség számára. A mi korunk szenvedélyes, szenvedélyváltozatai is megkövetelnek egy vizuális szemléleti alapot, aminek hiánya azonban gyakori fiatal művészeink kárára. Korunk szemléleti és fogalmazási igényei valóban differenciáltak, sokrétűek. A valódi vizuális területtől a valódi antivizualitásig, a figurától a nonfiguráig mégis jelekkel, látható jelekkel közli élményeit, vagy élménytelenségeit. A látható jelek azonban minden körülmények között a pont, a vonal, a foltalakzat, a sötét, a világos, a sárga, a kék, a piros és ezeknek végtelen változatai. Mindezek csak egy módon, az optikai berendezésünkkel, a szemünk által érintkezünk.

Ezekkel élményszerűen azonban csak szembenállással lehetünk együtt. Ez a szembenállás az, ami gyakorlattal függ össze, ami folyamat. Az életet csak folyamatos élettel élhetjük, a művészetet az életfolyamat ráeszmélésével műben közöljük.

Az együttélés gyakorlati módja lehet a tanulmányi rajz, az új akadémia. Ennek mai szellemi alapja, ugródeszkája a cézanne-i értelem és érzelem.

Szó ami szó minden művészi bátorság alapja a szoliditás. Ezt a szoliditást valahol elvesztette egy generáció és így nem bátor, csak szertelen. Szertelen, ma így, holnap úgy, de legtöbbször csak epigoni alapon ugrálva ide-ode.

Ha másként nem vetünk eléjük kötelet, gátat, vagy ugródeszkát, és ha felbuknak is eleinte, az igazi felösmeri azt a konkrétumot, azt a meghatározottat, amit át kell ugrania, ha ugrani és nem szökécselni akar. Ha másként nincs, kezdjen újra, és újra, de szerves, rendszeres módon, ha igazán rendszert akar újítani, felülmúlni.

A kezdő hallgató pedig kezdje azt, ami az élő ábrázoló művészet legáltalánosabb alapja, az úgynevezett cézanne-i érzékelést, értelmezést és fogalmazást. Nem azért, hogy ebbe beleragadjon, hanem azért, hogy helyesen lépjen, ha tova mén. A haladó további jelzőtáblái is azonban csak a természet adta élményei szerint (ha példákkel előtte is) válhatnak érvényessé, igazgá.

A pont, a vonal, a foltalakzat, a fehér, a fekete, a sötét, a világos, a piros, a kék, a sárga, mindezek csak emberszínű, emberméretű, emberi érzékelések. Mindez alakítva van, de mindez csak csinálva, érzékelve. A vizuális élményünk nem pont, vonal, folt, szín stb., hanem egy folyamat, amelyet mi ponttal, vonallal, foltalakzatokkal, színekkel stb. fogalmazunk meg. Közlünk társainkkal a mű egyiségében. Ezek a jelek elvontak, de amit elmondanak, amit ábrázolnak, azok meghatározottak. Amit az elvont jelek konkrétummá tesznek, az a mű, az ember közölte, alkotta mű. Ennek egyik változata ábrázoló, másik díszítő, harmadik építő. Mindhárom képzőművészet.

Az ábrázolást vizuális élmény, a síkdíszítést alakzatok élménye, az építést szerkesztő élmény indítékaik hozzák létre.

A pont, a vonal, a foltok, a formák, a színek, mint elvont, nem létező, de alakított feltevés, mindhárom fajta élményben valóságot jelentenek. Valóságot, de nem egyforma valóságot.

Mi ábrázoló művészettel élünk együtt, azt tanuljuk és tanítjuk. A mi valóságunk a vizuális élet elementáris jelenléte. Nálunk a pont, a vonal, a foltalakzat, a fehér, a fekete, a szín, a tér, a forma vizuális jelekké válnak és az érzékelés a benyomástól a megfogalmazásig ábrázolás marad. Átélt folyamat és ha alkotott, úgy alakított is, de ember-méretű érzékelés, emberlelkű örömeknek jegyében. A vizuális folyamat következménye a vizuális jelekben élő mű lehet csupán. Ez az élmény, ez a folyamat semmiképpen nem juthat sem a síkdíszítés, sem az építészeti élményterületére.

A külső és belső életfolyamat változatai természetesen válhatnak díszítővé és építővé is, de más-más úton, más-más élmények szerint.

A vizuális élményeink alapjai ilyen formán, ha emberfejj az, a műben is az marad, ha alma az, a műben is az marad, sem kevesebb, sem több fogalmi jelentőséggel, mint amennyit a vizuális jelek asszociálnak.

A neo-babona a festészetben és a szobrászatban a nonfiguralitás iránti területi sérelem, ami területi tévedésből fakad. A nonfiguralitás figurái, alakzatai, a társművészetek, a síkdíszító művészet területére tartoznak. Szinte felesleges a sok szó, a sok indok: a lélek, a mély és magas lélek minden művészet éltető eleme és nem korszükséglet. A nonfiguralitás szerkesztő forma, tér és szín-alakzatokkal az építészet területére ugrik. Sajnos napjainkban egy úgynevezett táblafestészet területén sokszor összekuszálódik e három képzőművészet az érzéketes szép keveredésével. Ez a zavar sokszor izgalmas, csalóka érzékletességet ad és elcsábít a lenyűgözés felé, a félelmetes felé. A művészeti ág területi tisztasága azonban nem a kuszáltság adta lelki csavart, hanem a felemelő lelki kulcsot adja a műnek. Az érzéketes szenvedés, szenvedés helyett az érzéketes örömet kell nyújtania.

Az ábrázoló művész tudománya a vizuális jelek elraktározása, egyszerű emberszabta, érzéketes örömek útján szervezve azokat. Embercsinálta mű legyen emberi, és ne a művészet-csinálta emberi legyen művészi.

A művészet egyszerű, a művésziesség cífra.

(Folytatás a II. füzetben)

Mi a módszeres út a nézéstől a látásig, a látástól a meglátásig, a ráésmélésig és a ráésméléstől a megfogalmazásig? Cézanne!

Mindezek az ábrázolás körüli próba-gondolatok, avagy gondolat-próbák.

Rendezni kell a szükséges mondanivalókat!

(egy dolog többször ne legyen elmondva, ismétlési hibák!)





## DOKUMENTUMOK BÁN BÉLA HAGYATÉKÁBÓL

Nemcsak a könyveknek, hanem a képzőművészeknek is megvan a maguk sorsa... Hiába tartozott Bán Béla a 30-as, 40-es évek magyar művészetének élvonalába, hiába mérhetőek össze grafikái, a háborús idők apokaliptikus látomásai Ámos Imre vagy Szalay Lajos hasonló intenzitású műveivel, expresszív szürrealizmusa hiába tette előbb a Szocialista Képzőművészek Csoportjának, majd az Európai Iskolának egyik vezéregyéniségévé, a dogmatikus szocreál időszakában betöltött kulcspozíciói, a „Könyv elvtárs” és a hasonló képek kétes dicsősége később *visszamenőleg* is minősítette az életművet s a pályaképet. Bán Béláról ma sem ildomos beszélünk, vagy ha igen, akkor mindössze negatív példaként.

Pedig ez a ma már félig ismeretlen életmű, 1949-ig felfelé ívelő része különösen túlnőtt a dokumentumértéken, valójában a 40-es évek összesűrűsödő művészeti mozgalmainak paradigmaticus érvényű teljesítménye. Ennek ellenére az utóbbi két évtizedben, Várkonyi György szombathelyi út-törő vállalkozását<sup>1</sup> nem számítva, Bán kiesett a magyar képzőművészet történetéből.

Itt következő összeállításunk nem művészettörténeti rehabilitáció igényével készült, erre más formában kell majd visszatérnünk. Azonban a Bán Béla-hagyatékban való tallózás megerősített bennünket abban, hogy az alább közölt dokumentumok jelentősége, forrásértéke túlnő az egyéni életút keretein. E szövegek a „szabadelvű” szocialista művészet megteremtésére irányuló kísérlet bukdácsoló, de a fordulat évéig őszinte bizonyítékai.

Bán Béla művészete a 30-as évektől válik jelentőssé: festményeinek sűrű szövésű faktúrája, ceruza- és tusrajzainak a szürrealizmussal is rokon expresszivitása, a vonalhálózat Vajdát idéző intenzív telítettsége e festőt a Kállai által éles szemmel „új romantika”-ként jelzett irányzat meghatározó erejű képviselőjévé teszik. (Bán a harmincas évek végén, negyvenes évek elején szorosan kapcsolódott a „fiatalabb” szentendrei nemzedékhez, mindenekelőtt Ámoshoz, Vajdához és Fekete Nagy Bélához.)

Így túl a mindig fáradhatatlan szervezőkedven, nem véletlenül vált Kállai számára oly fontosá Bán egyéni kiállításának megrendezése, mely az ország német megszállása miatt maradt el. Az itt közölt tizenkét levél egyben Kállai tántoríthatatlanságának és a napi gondokon túlnyúló igyekezetének bizonyítéka, jól mutatja, hogy e kritikus saját lehetőségei szerint mindent megtett a korszerű magyar művészetért.

A felszabadulás után Bán az Európai Iskola aktív résztvevője, és különös módon éppen Párizsban szakít a szürrealizmussal. Hazatérve ösztöndíjas tanulmányútról a kööttségek nélküli „új realizmus” megteremtéséért fáradozik és pályája logikusan vezet a „Közösségi művészet felé” kiállításához. Az, hogy ebből a sokat ígérő kezdeményezésből nem bontakozott ki a monumentális szocialista művészet, nem az ő hibája. „A dráma előkészületei befejeződtek, megkezdődött a dráma”<sup>2</sup> – írta „Cassandra”-cikkében Major Ottó. Az, hogy Bán Béla a dráma egyik aktív főszereplőjévé lett, nem hathat vissza negatívan addigi művészeti teljesítményére. E munkássággal szembenézni immár a mi kötelességünk.

(Az idézett dokumentumok rendelkezésre bocsájtásáért köszönettel tartozunk Dr. Csillag Jánosnak és Mezei Gábornak.)

György Péter–Pataki Gábor

*Dési Huber levele Bán Bélánénak, 1943.*

Kedves Lívia,

itt küldöm a Béla „Kut” tagsági igazolványát. Hónapok óta van nálam. Először nem tudtam a címét azután meg valahogy elfelejtettem. Remélem, nem kellemetlen ez maguknak és nem szid túlságosan hanyagságomért.

Hogy van? Mi hír a fiúról?<sup>3</sup> Hallom, hogy Sugár Bandit is behívták. Csak már vége lenne az egésznek...

Meg kell még írjam, hogy Béla tagsági választását elsősorban Kmetty és Egry támogatása tette lehetővé, az igazságnak tartozom ezzel.

Sokszor üdvözlö:

Dési Huber

*Kállai Ernő levelei Bán Bélához és Bán Bélánéhez 1943–44.*

*1. Bán Bélánéhez, 1943. V.18.*

Kedves Asszonyom,

megbocsát, hogy csak most válaszolok, de nagyon el vagyok foglalva.

Remélem, hogy a jövő héten megnézhetem Béla dolgait. Előzőleg megírom, mikor jövök, valószínűleg kedden lesz a napja.

Addig is kezét csókolom

Kállai Ernő

*2. Bán Bélánéhez, 1943. V.27.*

Kedves Lívia,

beszéltem dr. Radnai<sup>4</sup> feleségével (ő maga nem volt otthon). Azt mondta, hogy Radnaival általában minden nap d.u. 2 óra után lehet az iskolában beszélni és hogy őt bizonyára nagyon fogja érdekelni, ha Maga elviszi neki és megmutatja Béla rajzait... – Ma írtam Beck Andrásnak, hogy Bélát okvetlenül vegyék be a kiállításba. Bélának is most írok. Igazán nagyon örülök a fejlődésnek és teljes erőmből melléje állok. Írja meg kérem Szöllősi<sup>5</sup> keresztnévét és címét, hogy ír hassak neki.

Csókolom kezét

Kállai Ernő

*3. Bán Bélánéhez, 1943. VI. 11.*

Kedves Lívia,

a fene azt a Radnait, hogy nem vett. Fogadni mertem volna az ellenkezőjét. No nem baj, lesz ez még másképp is. Ma kaptam Bélától levelet, úgy látszik jó lelkierővel bírja a dolgokat. Reméljük, hamarosan itthon lesz. Ámosról hallottam. De szegény állítólag rettentően le van törve.

Nem tudom, Beck Judit vagy András fordult-e már magához Béla kiállításának (a Nemzeti Szalonbeli csoportkiállításon való részvételét értem)<sup>6</sup> ügyében. Arra kérem, ne kösse le még a dolgot, hanem húzza egy kis ideig. Én t.i. próbálok mecénást szerezni, hogy Béla kollekcióját a Vajda Lajo-

sével együtt okt. 24–nov.4. között az Alkotásban kiállíthassam. Hamarosan eldől, hogy széna-e vagy szalma és akkor rögtön felhívom magát.

Addig is kezét csókolom

Kállai Ernő  
(Szöllősiékhez is elmegyek jövő héten)

4. Bán Bélánéhoz, 1943. szept. 2.

Kedves Livia,

ezt a lapot csak előzetes „földerítés” céljából írom. Tudni szeretném, Pesten van-e és hogyan van beosztva az ideje. Lassanként t.i. ki kell válogatnunk Béla kiállítandó dolgait és gondoskodnunk kell keretről, paszparturáról stb. Kérem, legyen kedves, írja meg, mikor van szabad ideje. Én aztán hamarosan megírom, hogy mikor látogatom meg. Mi hír Béláról? Remélem, jól van ő is, ha egyelőre még odakünn is! Azt t.i. hallottam, hogy még nem szerelt le szegény.

Csókolom a kezét

Kállai Ernő

5. Bán Bélánéhoz, 1943. okt. 13.

Kedves Livia,

jaj, jaj, nagyon rossz a lelkiismeretem magával szemben. Fekete Bélától tudom, hogy már elmondta magának, miszerint Béla dolgait, az eredeti tervtől eltérően, mégsem állíthatjuk ki együtt Vajda Lajos anyagával (...) beláttam, hogy emlékkiállításról lévén szó, nem illenék, piétás tiltaná, hogy egy élő művész anyagát is hozzákapcsoljuk.<sup>7</sup> Így történt tehát, hogy Béla kollektív kiállítását más alkalomra kellett halasztanunk. Halasztanunk: többes számban beszélék, mert Fekete Béla éppen annyira szívén viseli ezt a dolgot, mint én. Vele együtt fogom magát meglátogatni, mihelyt lehet, hogy közösen nézzük át a meglevő anyagot. A kiállítást t.i. csak elhalasztottuk, de korántsem ejtettük el. Rövidesen ebben az ügyben tárgyalok az „Alkotás” vezetőjével, Bende Jánossal. Megpróbálom, hogy Bán Béla számára még ebben a szezonban (1943–44) helyet kerítsek. Még pedig lehetőleg egy egyéni kollektív kiállítás formájában, esetleg egy jó szobrászt hozzávéve, ha az anyaga elegendő. Ha nem, akkor esetleg egy hasonszellemű festővel, fiatalall lehetne őt társítani.

Bocsásson meg kérem, hogy ilyen későn írtam ebben az ügyben, de állandóan annyi mindenféle dolgom van, így halasztódott el a levél. Hogy pedig a kiállítás ügye valamennyire elhalasztódott, azon ne bánkódjék. Abban bizonyos lehet, hogy nekem ez a kiállítás változatlanul a szívügyem, és hogy mindent elkövetek annak érdekében, hogy meg is valósuljon.

A viszontlátásig kezét csókolom

Kállai Ernő

Mi hír Béláról? Nem jön haza a közel jövőben? Már itt volna az ideje.

6. Bán Bélához, 1943. nov. 2.

Kedd

Kedves Bán Béla, szervusz, na végre, hogy itthon lehetsz, igazán örülök. Most olyan a munka... (olvashatatlan, P.G.–Gy.P.) körülöttem, hogy egyelőre nem találkozhatunk. De újév után rövidesen próbálok nyélbe ütni számodra egy kiállítást. Ettől eltekintve egy lehető legjobb képet szeretném kiállítani a Tamás Galériában, ahol február végén Magyar expresszionisták és szürrealisták címen kiállítást rendezek.<sup>8</sup> Kb. 25 művésznek lesz benne egy-egy válogatott képe, köztük Neked is. (...) Szervusz!

Kézcsoókom

Kállai Ernő

## 7. Bán Bélához, 1943. dec.31.

Kedves Bán Béla,

beszéltem Tamással. Március első felében lehetne megcsinálni a kiállítást, de persze, előbb szeretné megnézni az anyagodat. Teljes gőzzel bekonferáltalak, azt hiszem: biztosra vehetjük a dolgot. (...) Szervusz! Mindkettőtöknek jó új esztendőt kívánok!

Kállai Ernő

## 8. Bán Bélához, 1944. jan.25.

Kedves Bán Béla,

ne búsulj, még nem zárult le az „aktád”. Ma megint kezembe vettem Tamást, és úgy látom, hogy elég szerencsésen operáltam. Mindenesetre hétfőn, azaz 31-én d.e. 1/2 11-kor nálad találkozom vele és a feleségével. Lehetőleg gyűjts össze mindent, amit kiállítandónak tartasz. Majd megdolgozom őt. Március második felében még volna alkalom nála a kiállításra. (...) Egy füst alatt kiválasztom az „Új romantika” című kiállításra szánt képedet is. (...) A viszontlátásig szervusz!

Kállai Ernő

## 9. Bán Bélának, 1944. febr.9.

Kedves Béla,

mégis jó volna, ha nemcsak a Töprengést küldenéd be Tamáshoz: hanem az Ülő nőt is<sup>9</sup> (azt hiszem zöld színű, közepes nagyságú kép) mert az jobban bele való a kiállítás programjába, és ha méretre el tudom rendezni, inkább azt állítom ki. (...)

Ubul

## 10. Bán Bélához, 1944. márc.4.

Kedves Béla,

megkaptam lapodat, rögtön válaszolok. Bajok vannak, mert én kedd óta influenzás és bronchitiszos lévén, még nem tudtam Tamással beszélni. Dési Huber temetésén hültem meg, nyilván vesztem éreztem. (...) Keddre már 38<sup>o</sup>-os lázam volt, minden tagom fájt, de be kellett mennem az Anonymushoz a könyvem ügyében.<sup>10</sup> Aznap d.u. 3-kor Martyn Ferencsel és a feleségemmel Tamásnál jártam, de bizony bevallom, olyan zúgó fejjel, hogy megfedkeztem a dologról. (...) Azonban Béla, emlékeztess Tamást arra, amit nekem mondott, hogy ő tehetséges vagy pénztelen fiatal művészeknek terembér nélkül megrendezi a kiállítást. – Szükség esetén Fekete Béla önzetlenül rendelkezésedre bocsátja az összeget, de persze az volna a jó, ha így úszhatnánk meg a dolgot. (...)

Öllelek:

Ubul

## 11. Bán Bélához, 1944. márc.14.

Kedves Béla,

nagyon köszönöm, hogy a múltkor Ámosékkal felkerestetek és bort is hoztatok! (...) Lehet, hogy a kiállításod rendezésével (anyag végleges kiválogatása stb.) nem is foglalkozhatom, de itt volt tegnap Fekete Béla és kijelentette, hogy szívesen vállalja helyettem. Viszont az előszót mégis én írnám meg. Ehhez persze előbb még egyszer el kellene mennem hozzátok és fejlődési sorrendben végig kellene tanulmányoznom az anyagodat. Remélem, hogy ennyire idejében össze tudom szedni

magam. Hogy állsz Tamással? Hogy szól a megállapodás? Kérlek, értesíts erre vonatkozólag. Kécsókom Líviának. Szervusz, ölel

Ubul

12. Bán Bélánéhoz, 1944. második fele

Kedves Lívia,

ugye nem baj, hogy csak ezen a vacak kéziratpapíron válaszolok leveledre... Az már nemigen járja, hogy géppel írok, de így nem kell vigyáznom az olvasható írásra, ami jelenlegi ideges állapotomban nagy könnyebbség. Szóval, kérlek bocsáss meg ezért. Ugyis elég nyomorúság és képtelenség, hogy levelezünk, ahelyett, hogy személyesen diskurálnánk. Csak azt ne gondold rólam, hogy nem törődöm veled, amiért még nem látogatlak meg új „otthonodban” (...) Hogy mégsem mutatkoztam eddig, azért van, mert jobban féltetek téged, mint magamat, egy látogatás esetleges következményeit illetően. Ám azért, legközelebb mégis megpróbálom, bízva saját külön őrangyalomban. (...) Hogy sorsodat és Béla sorsát mint általában hasonorsú barátaink sorsát mennyire szívesen viselem, azt remélem, mondanom sem kell. Sok héten át úgyszólván se éjjelem, se nappalom nem volt (...) Arról nem is beszélek, hogy sokszor azt hittem, megőrülök, végső kétségbeesésbe zuhanok, mindezeknek a dolgoknak a láttán, annál is inkább, mivel heteken át tartó futkosás, kapkodás, fáradozás, izgalom stb. ellenére jóformán semmi sem volt az, amit elértem, amiben komolyan segíthettem... Olyan ez az egész, mint egy szörnyű lidércnyomás, amiből nem tud felébredni az ember. Milyen lehet akkor számotokra, akik közvetlen szenvedői és áldozatai vagytok ennek az embertiprásnak? (...) Azértis bízom benne, hogy nem kell majd úgy gondoskodnom Béla képeiről, amint kéred. Szívesen vállalom mindent: ez kutyakötelességem és szent feladatom, de inkább ne legyen rá szükség. Van hír Bélától?<sup>11</sup> (...) Török-szakad, jövő héten meglátogatlak. Sajnos, úgyis van olyan napszaka, amikor biztosan otthon talállak. Inkább látogatnék tízszer hiába, csak lehetnél szabad. Elviszem neked és Bélának dedikált példányát az új könyvemnek, amely nem jelenik meg,<sup>12</sup> jégre van rakva, de kedves barátainknak juttatok belőle. Ha nem tudsz is vele mostanában foglalkozni: nekem jól esik, ha átadhatom a példányt, apró jeléül az igaz jóbarátságnak és együttérzésnek. (...)

A viszontlátásig:

Ubul

Bán Béla levele Fenyő A. Endréhez, 1946. okt. 16.

(...) Azt hiszem, sok mindent félreértettél abból, amit írtam neked az itteni művészeti életről.<sup>13</sup> (...) Tény, hogy Magyarországon sem új, – sem szocialista realizmus nincs jelen pillanatban, hacsak, mint a franciáknál, a szűrealizmus valamilyen formáját annak nem hívjuk. De ennek semmi értelme sem lenne. Továbbmenve azt is megállapíthatom, hogy egy ilyen törekvésnek még a jelét sem látni, ami pedig mutathatná a jövő felé vezető utat. És itt meg kell mondanom azt is, hogy mi modern fiatalok, vagy ahogy Te hívsz bennünket teljes mértékben indokolatlanul, „absztrakt művészek”, szívesen elismerünk egy realista művészetet, tehát egy, a valóság külsődleges jeleivel is felruházott művészetet, annak azonban művészetnek kell lennie a javából és nemcsak hogy nem utánérzésnek, de újnak, tehát a valóság külső formáinak egy új értelmezését várjuk tőle. Szóval nincs itt szó elzárkózásról, mint ahogy, elismerem létjogosultságát a teljesen absztrakt, tárgyaltan festőknek is, akik közül Martyn Ferenc egy nagyon szép kiállítása nyílt meg vasárnap.<sup>14</sup> (...) A világ ezer és ezer rejtett és látható összefüggését vagy mondjuk kölcsönhatását csak festői eszközökkel és ráadásul csak az énemen keresztüleresztve, átgúrvá emberi és társadalmi ösztöneimmel fejezhetem ki. Mindezt mindenki másképp éri el, egyik a tudatot helyezi előtérbe az ösztönökkel szemben, másik az ösztönöket a tudattal szemben. Én ez utóbbiak közé tartozom, s nem mondom, hogy a tudatot kikapcsolom, mert hisz a kettő összefügg és elválaszthatatlan, de mégis az ösztön az, amely az uralkodó jelleget megadja. Azt is mondhatnám, hogy a szabad asszociáció alapján állok, s az az igyekezetem, hogy mindezt elmondjam, ami átvillan bennem és mindenesetre távol áll tőlem az, hogy kívülről rámerőszakolt, vagy akár saját magam által rámerőszakolt bármit is magamévá téve dadogjak

valamit, amihez semmi közöm sincs. (...) Nem politikáról van szó, hanem művészetről és én meggyőződéssel csak ezt az utat tudom követni. (...) Egyet tehetünk, ösztönünk, meggyőződésünk szerint dolgozhatunk, *de szabadon és kényszerítő megkötöttségek nélkül* s ha művészet az, melyet létrehozunk, mindenképpen a haladást, az új társadalom kifejezését fogja szolgálni. (...) <sup>15</sup>

*Bán Béla levele Mezei Árpádhoz és Pán Imréhez*<sup>16</sup>

Kedves Mezei és Pán,

947.VII.7.

A változatosság kedvéért most Mezei, hozzád címzem e levelet elsősorban – bár az előbbi neked is szólt – t.i. nagyon szeretném, ha legyőzve veled született lustaságodat, te is írnál. Természetesen nem Imre levelének kézhezvétele után közvetlenül írok, sok szaladgálnivalóm volt a múlt héten –, mégis jóval gyorsabban, mint Ti. Végre egy részletesebb tájékoztató otthonról. – Marcel Jeannál<sup>17</sup> jónéhányszor voltam, s elég sokat beszélgettünk, sértődéseiből hamar kibékítettem, amire persze nem sok volt, de „párizsban is szokás a sértődés” mint Pán írod, bár Jean talán fertőzve van a magyar „szellemmel”? Marcel tudta, hogy rajzaimra állandóan szükségem van, hisz első időben majd minden nap mutogatnom kellett valakinek. Otthagytam nála a rajzokat, hogy Bretonnak bemutatthassa, másnap aztán úgy alakult, hogy egy Gilly nevű fiatal, de már jónevű esztéta akarta megnézni, akihez Vásárhelyi révén jutottunk (magyar absztrakt festő, jól bevágódva egy kitűnő galériánál). Bár gyakorlati eredmény csak egy hasznos kritika volt, mégis lett volna értelme akkor, ha Marcel meg nem sértődik, s másnapra visszakéri a rajzokat. Mikor végül vissza vittem neki hívása nélkül, belátva hibámat, már késő volt. Breton nála volt ugyan, de együtt az összes kiállítóval, nagy tervezgetés folyt s Marcel még saját képeit sem tudta megmutatni. Sokan voltak és a nagy duma éjjelig elhúzódott. Később újra visszavittem dolgaimat, de Breton éjjel-nappal a katalógussal és a kiállítás előkészítésével volt elfoglalva. Már azt hittük, lemondhatunk végleg, mikor két hete szombaton egy „pneumatikot” [kaptam] Jeantól – Bandi<sup>18</sup> éppen nálam – hogy másnap d.e. elvisz Bretonhoz. Természetesen Bandit is vittem és Marceléknál össetalálkoztunk Martonnal,<sup>19</sup> s együtt felkerestük az öregot. Eldugott utcában, egy ócska házban, kis lakásban lakik, tömören teleítzelve szürrealista rekvizitumokkal, képekkel az összes nagy szürrealistáktól, hindu, egyiptomi, eszkimó faragványokkal és játékokkal, kristálymetszetekkel, kövekkel, kavicsokkal, és mindazzal, ami a „mágia és alkimia” szürrealista tartozéka. Különös és telített volt mindez, együtt magyarázataival, amelyet ugyan csak részben értettem, mégis megéreztem. – Megdöbbenem, széttárt karokkal fogadott bennünket – sokan voltunk szerinte – de végül szívesen nézte képeinket – az enyimekre a többiek közt azt mondta: „színbem erősek... szóval ilyenek a magyarok”, Martontól kiválasztott két spriccaparátussal készült „automatique”-t, Banditól és tőlem egy-egy olajképet – újakat – és meglepetésünkre azt mondta, hogy a magyarok úgy sincsenek képviselve a kiállításon, kiállít bennünket. Persze a katalógustól már elestünk – készen volt. Megjegyzem a kiállítás akkor már rendezés alatt állt. Bekereteztük a képeket és bevittük a Maegthba, ahol nagy készülődést találtunk. A három nagy, világos termet, amelyet már jól ismertünk előző kiállításokról, alig ismertük fel. Minden nappali fényt kizártak, apró fülkékre osztották a termeket, felemelték a padlót, új világítási effektusokat szereltek fel. Kicsit az „elvarázsolt kastély szelleme” az a misztikus és furcsa hangulat, amelyet éreztünk ezen a készülő, de számunkra már nagyjából megítélhető, kiállításon. Láttunk szellemes optikai és montírozott játékokon kívül sok érdekes, csontokból, furcsaságokból összeállított szobrot, néhány szép képet. De végül is nem ítéltünk végérvényesen, nem volt készen, azt elhalasztottuk mára, amikor estére összehívta Breton az összes kiállítót, Marcel Jean szerint éjfélig ott leszünk, s hallgatni fogjuk Breton, ha keveset is fogunk érteni belőle, aki úgy látszik az utolsó szellemi kenetet akarja megadni nekünk. Különös, nagyorrú, férfiasan nőies férfiú, akiből árad a szellemiség és a tetterő. Külsőleg hasonlít kissé Sacha Guitryhez, a kitűnő szellemes francia színészhez. Bandi átadta neki Vajda néhány gyenge reprodukcióját és kiállítási katalógusát, s úgy láttam, nagyon tetszettek neki. Beszéltünk neki Csontváyról. Szereznünk kellene néhány jó reprodukciót képeiről, hogy bemutatthassuk neki. Az volt a véleménye, hogy Csontvárral, Vajdával és az újjakkal együtt egy szürrealista szellemű kiállítást kellene rendeznünk Párisban a magyar festők műveiből. Breton feltétlenül támogatná és segítené létrejöttében. És itt jön a ti feladatotok: beszélni kell Gerlóczyval, akinek birtokában vannak a legszebb Csontváry-képek, reprodukciókat

kell kérni tőle, amit talán egy párisi kiállítás reményének megcsillogtatásával ki is lehetne venni tőle, ki kell puhatólni, áldozna-e egy párisi kiállításra, ahol véleményem szerint az eladásból bejönne legalább a szállítási költség, – amennyiben hajlandó eladni – talán a kultusztól is lehetne kapni hozzájárulást. Helyiséget ingyen lehetne szerezni, ha az anyagot láthatnák legalább reprodukciókban. El kellene dönteni, Gerlóczy egyedül akarja-e kiállítani egy nagyszabású bemutatóban, vagy a legjobbakat kiválogatva egy szürrealista vagy másképpen elnevezett kiállítás résztvevőinek vezéréként és szellemi őseként. Nektek is meg kellene beszélnetek, melyik a helyesebb forma. Ugyanez áll Vajdára is, akit eljuttatni jóval olcsóbb, hisz többnyire papirosokról van szó. Mindenesetre az első az, hogy legyenek jó reprodukciók mindkettőjükről, amiket eljuttathatunk Bretonnak és másoknak. Véleményem szerint egy áttekintő magyar szürrealis kiállítás pillanatnyilag ésszerűbbnek látszik, kiválogatva Csontvárytól és Vajdától a legszebb darabokat, esetleg néhányat Gulácsytól is. A fiatalok közül, ha nem veszik sértésnek az absztraktok, nyugodtan kiállítható lenne Martyn és Lossonczy is, akik szerintem semmiesetre sem „pszichológiamentesek” és beillenek egy szürrealista kiállításba is. Nem beszélve Kornissról és Rozsdáról és esetleg Zemplényiről, Marosánról (körtésnek). Azonkívül itt vagyunk mi, Bandi és én és esetleg egy-két franciaországi magyar festő és szobrász is. Mindenesetre a kiállítás címét jól meg kell gondolni. Nagyon kérlek benneteket, *ebben az ügyben gyorsan és hatékonyan intézkedjétek*,<sup>20</sup> hogy mire valami konkrét választ tudok adni, itt legyünk még. Pillanatnyilag t. i. az a helyzet, hogy egyikünk sem kapott ösztöndíjat, jelenlegi pénzünk viszont nagyon jó esetben kiállításunkig lesz elég, amiről konkrét formában még nem írtam nektek. Azt hiszem, azt viszont írtam már, hogy Beöthy, aki a lehető legszívélyesebb és barátságosabb velünk, elvitt bennünket Herbinhez, aki az absztrakt csoport egyik vezére. Tudta ugyan – hisz látta képeinket, hogy nem vagyunk absztraktok, munkáink mégis nagyon tetszettek neki és felvette, hogy kiállítást kellene csinálnunk. Elküldött bennünket Beöthyvel együtt Galerie Creuze-hoz, amely az av. Messinán van (...) A tulajdonosnak, aki fiatal galériás, őszintén megdöbbentett temperáink, pasztelljeink és elvileg úgy döntött, hogy az ősz elején kiállítást rendez nekünk, csak azt kéri, hogy addig fessünk olajképeket is, mert Párisban nem lehet egy kezdő kiállítónak csak apróságokkal szerepelnie. Ez 2 hónapja volt, azóta erősen dolgozunk, jónéhány képet festettünk – azok közül választott Breton is – és szeptember 15-én bemutatjuk Creuze-nek...<sup>21</sup> (...) Konkrét ígéretünk van az itteni Magyar Intézet vezetőjétől, hogy a felmerülő költségeket fedezi a kultuszon keresztül (...) ... hazamegyek próbálok pénzt szerezni, hogy tovább húzhassam Párisban (...) Tegnap (VII.8.) volt a Szürrealista kiállítás sajtóbemutatója, s nem mint mi gondoltuk, megbeszélés. A kiállításról, amely érdekesebb készen, mint hittem, külön cikket írok... (...)

*Bán Béla: A nemzetközi szürrealista kiállítás Párisban*<sup>22</sup>  
(kézirat, 1947)

Az erősen nyárba húzóódó párisi kiállítási szezon egyik legérdekesebb és legfurcsább megnyilvánulása ez a kiállítás, amelyet a magas belépti díjak ellenére állandóan tömegek látogatnak. Ez az érdeklődés magyarázható azokkal a különös külsőségekkel is, amelyek körítik a kiállítást, a gyermekeinek felfogott látogatót szinte bubussal ijesztgető, „elvarázsolt kastély”-szerű misztikus beállításával, az ezzel párhuzamos csínytevő, játékos trükkökkel, amilyen például a nagyteremben állandósított eső és a fiatal kiállítók nagy örömeire felállított billiárdasztal, de úgy érezzük, ezek a külsőségek hozzá nem tartozó elemei annak a szellemi körnek, amely a szürrealizmust tagadhatatlanul a mai vajdókor jellegzetes és lényegbevágó megnyilvánulásává avatják. S a látogatók zöme, ha nevet, csúfolódik és sértődött is, belülről mégis döbbenet és furcsán megigézve távozik a kiállításról. Megfélemlítve azoktól az összefüggésektől, amelyeket a szürrealisták felidéztek bennük, felhánytorgatva a nézőben a halált, mint minden emberi, élet és természeti megnyilvánulás szoros kísérőjelenségét.

Mégis, ha a kiállítás és a szürrealizmus komolyságát és szellemét akarjuk felmérni, kénytelenek vagyunk a játékoktól és kabbalisztikus rejtvényektől eltekinteni, vizsgálva azt a néhány képet, szobrot és műtárgyat, amely lényegében és képi, illetve szobrászi mivoltában szürrealista és művészet. És ha így összevonnak a problémát alaptényezőire, elindulhatunk mindjárt Tanguy-tól, aki a szürrealizmus ősapjai közé tartozik és bámulatos kitartással, az elfáradás veszélye nélkül építi csontszerű alakzatokból furcsa formájú és a tengerfenék végtelen csöndességében szunnyadva imbolygó szürrealista élőlényeit, amelyek újabb képein mindjobban betöltik a Tanguy-i végtelen tájat, szün-



telenül változva és saját körén belül színben kiteljesedve. A másik nagy, aki a maga képére formálta a szürrealizmust, Ernst, egyik képén halott és csontvázszerű, szerves lényekből konstruál monumentális oszlopokat a végtelen tér előterében, vegyítve bennük az emberi kegyetlenség és építő-szenvedély gondolatát. Másik képe: „Euklidesz”, amely a kiállítás építményének egyik kivágatán mered félig elrejtve a szemlélőre; szürrealista arckép, vegyíti a realitás lágyságát a geometria zárt formáival, e két elemmel sokat sejtető, zárt és különös kompozíciót alkotva. Miro, aki először Miro s csak azután mondhatjuk róla, hogy szürrealista, egyszerű, gyermeki és mulatságos, mint mindig. Naivul ravasz lélek, ösztönszerű, gúnyos, semmibe veszi a világot és mindezt a képzőművészet lehető legkőrmönfontabb és nála mégis egyszerű eszközeivel. A következő szürrealista mesterek kiváló munkáit kell még megjegyeznünk a kiállítás kapcsán: Jean Arp, Matta, Maria Toyen, Stirskey, Brauner, Gorky, Man Ray, Baskine. A párisi magyarok közül Nouveau és Marton, az otthoniak közül Bálint és Bán szerepelnek a kiállításon, becsülettel és festői kvalitásokkal. Véleményünk szerint ezek azok a művészek a sok közül, akik a szürrealizmust művészettel és irodalmiasságtól mentesen képviselik a kiállításon.

Picasso egy sasszerű, furcsa és keménykötésű madárt állított ki. Ő, ha kell, szürrealista, mert szuggesztív látomásai, mely emberi tartalmakkal besorolhatók a szürrealista falak közé is. Egyszerűbb, festőibb és elsősorban vizuális ez a kép, szemben a szürrealisták irodalmasabb értelmezésével. A szürrealisták Breton mellett legfontosabb szellemi vezére, Duchamp egy újfajta és úgy látszik korszerű Janus-fejet állított ki, amely gézből és rámontírozott katonacsillagokból áll, szemléletően ábrázolva a kiállítás különös háttorzongató *szellemét*.

S ha arra kell válaszolnunk, mi is a szürrealizmus jelentősége és törekvése, ezt kell mondanunk:

A szürrealizmus nem leplez, hanem leleplez, nem elégszik meg, hanem keres, ébrentartva a lelkiismeret, és a szellem éberségét, épp ezért a szürrealizmus szükségszerűség azért is, mert az emberi gátlásoknak és szűklátókörűségnek egy olyan feloldását hozza, amely a szabad asszociáció modern köntösében újra az ösztönhöz igyekszik vissza. Mégis, nem ez a művészet szerintünk, amely a megváltozott világ arculatát kifejezheti, mert a második szörnyűséges világháború után, a társadalmi forradalmak közepette, amikor minden változásban, forrongásban van, útban egy kollektív társadalom felé, a képzőművészet célja sem lehet más, minthogy újra afelé az egészséges ösztönös kollektív művészet felé forduljon, amely újra egy realitásba keveri a művészet új útját, de nem az elavult értelmezésű látszatrealizmusban, hanem egy korszerű, kubizmusból, szürrealizmusból és absztrakcióból kinőtt vizuális szintézisben, a realitás új, festői, képi megjelenítésében. Ezt a tanulságot vonhatjuk le a szürrealista kiállítás kapcsán.

*Bán Béla: Előadás a párisi rádió magyar adásában, 1947.jún.6.*

E hónap harmadikán nyílt meg a párisi magyar festők és szobrászok kiállítása az Ellenállási Mozgalom képzőművész csoportjának rendezésében<sup>23</sup>... (...) ez a kiállítás (...) éles reflektorfény-nel világítja meg a magyarországi képzőművészeti állapotokat ... (...) A magyar nép nem szűkül-ködik tehetségekben, ellenkezőleg, bővíben van annak. A társadalmi átalakulás is folyamatban van, viszonylag, a múlthoz képest szabadok vagyunk, ha különböző okok következtében ez az átalakulás lassú is. És a hiba itt keresendő, abban az uralkodó képzőművészeti szellemben például, amely talán minden idők legnagyobb és legkülönösebb magyar festőjét, Csontváryt, csak egy kis önarc-képpel képviselteti a Magyar Szépművészeti Múzeumban még mindig, az új szellemű demokrácia harmadik évében – amely a németes, idézőjeles realista képzőművészetet akarja egyeduralkodóvá tenni a hazai művészeti és nevelőéletben és amely ezzel egyidejűleg határozott ellenzője a modern francia képzőművészet szellemiségének, elvitatva tőle még a művészetet is. A nagybányai tradícióra hivatkoznak, mint magyar realista tradícióra, elfelejtve azt a tényt, hogy a nagybányai iskola abból a francia impresszionizmusból táplálkozott, amely át, és túlmenve a látszat realizmusán, végül a forradalmak sorozatán keresztül eljutott idáig a reális képépítésben, amely ma már lehetővé teszi a szintézist, a humánus, a dolgom és a lét vizuális, reális megjelenítését. (...)

A párisi magyar képzőművészek kiállításán ilyen gondolatokat latolgatva megállapítottuk ezt az egységes, franciás szellemet az erőseken és a gyengébbeken egyaránt. Ezen belül, kemény és expresszív színeiben szüksézáú és magyar temperamentum Pór Bertalan hallatlanul izgalmas bikaképeiben. Beöthy szobrai az anyag megmintázásának és munkálásának mesterművei, kissé a növényi

szervezet szürrealis ízével absztrakt kompozícióján. H. Nouveau<sup>24</sup> kis absztrakt temperákat állított ki, geometrikus képi alakzatok változatait, kellemes színekben és megmunkálásban. Hajdu keményen megformált és megkomponált furcsa gipsz és márványfigurái szürrealisztikus árnyalatokat éreztetnek, emberi mondanivalóval telítettek... (...)

Az Ellenállási Mozgalom képzőművész csoportjának ezt a kiállítását a magyarok felkérésére kiváló francia esztéták és képzőművészek zsűrizték, és mint meghívottak részt vettek a kiállításon a francia művészek közül Gimond, Léger, Lhote, Martel, Pignon, Souverbie, ezzel is aláhúzva a kiállítást domináló francia szellemet. (...)

*Bán Béla levele Pán Imréhez*

1947.IX.10.

Kedves Imre

Miután megígted, hogy az Arts de France ügyét otthon a kezébe veszed, s kérés megújításával kezdem levelem. Addig t.i. nem mehetek el Massonhoz, a szerkesztőhöz, míg nem adhatok neki pozitív választ az általam szerzett előfizetésről és az anyagi kérdés megoldásáról. Kérlek tehát, úgy Subonál,<sup>25</sup> mint nálad levő előfizetéseket intézd el Cserépfalvynál, s minél rövidebb időn belül értesíts az eredményről.

Beszéltem Hajduval és Bálinttal a „szürrealista csoportról” és főleg Hajdunak igen határozottan az a véleménye, hogy ilyen elnevezésű csoport indítása egyáltalán nem időszerű. Elsősorban azért, mert a szürrealizmus kiélte magát, a múlté, s annak dacára, hogy néhány igen nagy szürrealista van, a mozgalom lényegileg meghalt. Másrészt mi nem is vagyunk szürrealisták. Harmadszor bármennyire is nem szándékunk csatlakozni szervezetiesen a Breton-féle szürrealizmushoz, mégis ez az elnevezés elkerülhetetlenül hozzájuk kapcsol bennünket. Végül nem tudja elfogadni azt az érveket, hogy a már lejártszódot szürrealista mozgalomba kapcsolódva hozzuk létre a mi testünkre és más világnézetünkre szabott új művészetünket. Ezt politikai okokból sem tehetjük meg, nem adhatunk csoportunknak egy ilyen címet akkor, amikor Bretonék kommunista ellenes manifesztumot adtak ki.<sup>26</sup> Nézete szerint egy új értelmezésű, kötöttségektől mentes, humanizmussal éltetett művészetről lehet szó a jövőben, amit nekünk fiataloknak kell megteremtünk. Mindez nem csupán az ő véleménye, hanem egy nagyon komoly réteg fiatal francia festőé. Véleményét különben Hajdu is ki fogja fejteni nektek. Bandi lényegében szintén ezeket mondja, azzal a külön kihangsúlyozással, hogy magyarországi szürrealizmus nincs és értelme sincs az amúgyis komplikált helyzetet egy újabb csoportosulással, még ha az Európai Iskolán belül történik is ez, még bonyolultabbá tenni. Amint látod, ezek az érvek az én érveim is a „szürrealista csoport” ellen. Amit ennek dacára elfogadtam kissé visolygó háttal ugyan, de pillanatnyilag nem látva más kiutat a hazai konstellációban. Most, hogy jobban át tudtam gondolni az egész kérdést, mindjobban ezt látom: gyávaságból fogadtam el. Mert ez a tetszetősen hangzó szó, „szürrealizmus”, akarva-akaratlanul a külsőséges modernség felé terelt. Úgy éreztem, ez hangzik a legmodernebbül, nekem tehát kezdeményezői közt kell lennem. Miután azonban már tisztábban látom úgy magamat, mint következményeit egy ilyen című csoportosulásnak, s Hajdu véleménye megerősítette ezt a felfogásomat, *elhatározásomat* a „szürrealista csoportban” *való részvételt illetően visszavonom*.<sup>27</sup> Tehát megkérlek benneteket arra, hogy engem ilyen összefüggésben semmiesetre se emlegessetek e levél kézhezvétele után. Nem veszek részt a „szürrealista csoportban”, sőt arra kérlek benneteket Hajduval és Bálinttal együtt, hogy ezt a szervezkedést egyelőre függesszék fel. Mezei úgyis kijön s akkor lesz módunk megbeszélni a dolgokat az új csoport lényegére és nevére vonatkozólag.<sup>28</sup> Nagyon sajnálom, hogy ezzel az elhatározással kellemetlen perceket okozok nektek, de nem tehetek másképpen: nem vagyok szürrealista és a szürrealizmus nem világnézetem, de nem is hiszem, hogy van ilyen. A szürrealizmust, mint kifejtettem neked sokszor, a fejlődés egy igen fontos láncszemének tartom, sokra értékelem nagy művészeit, sőt szeretem őket, mégis túl kell lépnünk rajta, mégha a ráncmértétezett szerény formában is. Többek közt azért, mert mi más régiókat is látunk a szemünk előtt, mint a szürrealisták, azért is, mert kommunisták vagyunk és ez a világszemléletünk. Ne is próbáld félreérteni, nem az „újrealizmus” elcsépelet és nemlétező formájára gondolok, hanem valami egészen másra, aminek az utóbbi évtizedek tudományos, társadalmi változásai és nem utolsósorban az utolsó 40 év hatalmas képzőművészeti ered-

ményei szintézisképpen létre kell, hogy hozzanak. Természetesen a mi aktív működésünk eredményeképpen. Egy emberileg és formailag új művészetet látok a szemem előtt, mint József Attila mondja: „Míg megvilágosul gyönyörű képességünk a rend, mellyel az elme tudomásul veszi a véges végtelent, a termelői erőket odakint s az ösztönöket idebent...”.

Különben, ha lesz csoportkiállítás részt veszünk benne mindannyian, remélem közben megtaláljuk a megegyezés módját.<sup>29</sup> – Hajdúnak átadtam a rajzokat, de azt mondja, egy Braque rajz hiányzik. – Beöthy szívesen ad szobrot az Eur.Isk. kiállítására, s e szobrot a következő címen lehet megtalálni: Dr. Krémer Erzsébet, Akadémia u. 1. Cukorgyárosok Orsz.Egyesülete. – Remélem jól vagyok, s Árpád rövidesen jön. Mindkettőtöket és mindannyiótokat barátilag üdv.

Béla

*Etienne Hajdu levele Bán Bélához, 1948. júl.*

Kedves Barátom

a leveled vétele előtt már tudtam, hogy lényeges változások történtek a pesti képzőművészeti életben általában és a Te külön életedben is. Nagyon jól tudod, hogy én nem ragaszkodom egy formanyelvhez, de szeretném, ha meghagynák a szabadságot, hogy mindenki a saját fejlődési foka szerint dolgozhasson. Ha nálad ez a fejlődés természetes – minden rendben van – meg vagyok győződve, hogy fogsz szép dolgokat festeni vagy talán már festettél is. Ma, 1948-ban az abstractio nem egy felfedezés, de az újrealizmus sem, itt is ott is sok a felelőtlen csaló, mégis remélem, hogy valami ki fog alakulni – most még nagy a zavar<sup>30</sup> (...)

## JEGYZETEK

1. Bán Béla emlékkiállítás, Szombathely, Forradalmi Múzeum, 1979. jún.20.–szept.16. rend., kat. szerk. Várkonyi György.
2. MAJOR O.: Sándor között, Újhold III/2 1948. febr.-máj. 104.1.
3. Bán Béla ekkor Ukrajnában volt munkaszolgálatos.
4. Dr. Radnai Béla, a Gresham-körhöz közel álló műgyűjtő.
5. Szöllősy Endre (1911–1967) szobrász, a Szocialista Képzőművészek Csoportjának tagja.
6. A levélben említett kiállítás a Nemzeti Szalon 99. csoportkiállítása, – 1943.dec.18.–1944.jan.2. között – Bán végül is nem vett részt rajta.
7. Vajda Lajos emlékkiállítása 1943 októberében került megrendezésre az Alkotás Művészházban.
8. Utalás a végül „Új romantika” címmel megrendezett kiállításra. A levélrészlet lényeges abból a szempontból is, hogy Kállai „örök romantika” koncepciójának két legfontosabb stílári összetevőjét jelzi.
9. Az „Új romantika” kiállításán (Tamás Galéria, 1944.febr.27.–márc.19.) Bán végül is a „Töprengő” c. képpel szerepelt, mely a katalógusban „Gondolkodó” cím alatt található.
10. Valószínűleg a „Természet rejtett arca” c. Kállai könyvről van szó, mely végül átdolgozva, csak 1947-ben jelenhetett meg.
11. Bán Béla a német megszállás alatt a Fekete Nagy Béla és Barta Éva kerámiaműhelyében – (Henger utca) – gyártott hamis papírokkal bújált.
12. Lásd a 10. jegyzetet
13. Az ekkor Stockholmban élő Fenyő A. Endre 1946 folyamán több levelet váltott Bánnal, s ezekben a „reakciós polgári ideológiáknak, s így különösképp az absztrakt művészetnek való behódolástól igyekszik megóvni Bánt. Fenyő bizalmatlanul fogadta az Európai Iskola jelentkezését, s azt szerette volna, ha Bán vagy Háty Károly László újjászervezi a Szocialista Képzőművészek Csoportját. E – jelenlegi ismereteink szerint – töredékesen fennmaradt levélváltás a Csoportban kialakult két ellentétes felfogás: a „balosok” és a „moderne” közötti vita továbbélését bizonyítja. (Fenyő A. Endre levelei jelenleg Bán Béla hagyatékában, dr. Csillag János tulajdonában vannak.)

14. Martyn Ferenc kiállítása, Budapest, Magyar Képzőművészek Szabadszervezete, 1946. október. Rend. kat. bev. Kállai Ernő.
15. Bán Béla mindvégig baloldali elkötelezettségű művész maradt, s mint e levele is bizonyítja, nem látott ellentmondást az expresszív szürrealista formanyelv használata és a szocialista képzőművészet fogalma között. Sokáig bízott egy, a külsődleges naturalizmust visszautasító, monumentális realista ihletettségű művészet megteremtésében, s felfogása logikusan vezetett el a „Közösségi művészet felé” c. kiállításon való részvétel felé.
16. 1947 tavaszán Bán Béla (Bálint Endrével együtt) ösztöndíjjal Párizsba utazott és onnan írta levelét az Európai Iskola vezetőinek.
17. Marcel Jean (1900–) A szürrealista csoport tagjaként 1938 és 1945 között Magyarországon tartózkodott. Több könyvet írt Mezei Árpáddal: *Maldoror* (1947), *Genese de la pensée moderne* (1950), *Histoire de la peinture surréaliste* (1959). Marcel Jean egyben az Európai Iskola tiszteletbeli tagja volt.
18. Bálint Endre.
19. Marton Ervin (1912–1968) grafikus, fotóművész, az 1940-es években közel állt a szürrealistákhoz. 1947-ben részt vett a nemzetközi szürrealista kiállításon is.
20. A tervezett kiállítás nem valósult meg, bár később, 1948 novemberében a párizsi magyar nagykövetségen, majd 1949 márciusában a Musée National d'Art Moderne-ben, a kortárs magyar képzőművészeti kiállítás keretében megrendezték Csontváry kiállítását is.
21. Bálint és Bán kiállítását végül 1947. okt.3–16. között rendezték meg a Galerie Creuze-ben.
22. E cikket Bán Magyarországon szeretne volna megjelentetni, de mind ez idáig kéziratban maradt.
23. *Exposition de quelques Maitres français contemporains et des peintres, sculpteurs, hongrois de l'école de Paris, Groupe des Beaux Arts du Mouvement pour l'Indépendance Hongroise, Galerie de Bussy*, 1947. jún.3–24.
24. Henri Nouveau (Neugeboren Henrik, 1901–1959) festő és zeneszerző, nonfiguratív kompozícióival a 30-as évek muzikalista irányzatához került közel, 1947-ben ő is részt vett a nemzetközi szürrealista kiállításon.
25. Schubert Ernő.
26. Bán az 1947-ben kiadott *Rupture inaugural* (Megnyitó szakadás) c. nyilatkozatára utal. A nyilatkozat körülményeiről s következményeiről lásd: J.L.Bédouin: *Vingt ans de surrealisme 1939–1958*. Paris, 1961, különösen 92–100 l.
27. A tervezett szürrealista csoportról igen keveset tudunk. Az Európai Iskola bizonyos mértékű differenciálódásának kezdődő jeleként a csoporton belül amúgyis mind markánsabbá váló szürrealista vonalat erősítette volna. Az Iskola „centrumában” amúgyis igen erőteljes volt a szürrealizmus erudíciója (Korniss, Anna Margit, Bálint, Bán, valamint Mezei Árpád és Pán Imre). Felmerült, elsősorban a cseh szürrealistákkal (különösképpen Ludvik Kunderával), illetve a bukaresti szürrealista csoporttal (Trost, Luca) való kapcsolatfelvétel hatására az Európai Iskola csatlakozásának gondolata a „forradalmi szürrealisták” nemzetközi csoportjához is.
28. Valószínű, hogy a „szürrealista csoport” Bán által elképzelt, s a szürrealizmust sem nevében, sem programjában nyíltan nem deklaráló módosított változatról van szó.
29. Bán később a „Mi magunk” címen 1948. ápr.25. és máj.9. között megrendezett csoportkiállításra utal, amelyen azonban ő már nem vett részt.
30. Bán ekkor már fokozatosan eltávolodott az Európai Iskolától s inkább a szerveződő „Közösségi művészet felé” c. kiállítás művészeivel kereste a kapcsolatot.



## SZEMLE

ZÁDOR ANNA: Építészeti szakszótár

Corvina, Bp., 1984. 125 l., 138 magyarázó rajz

Ezt az ügyes kislexikont érdemes volt megjelentetni, még akkor is, ha időközben megjelent a Major Máté által szerkesztett, jóval nagyobb terjedelmű „Építészettörténeti és építészetelméleti értelmező szótár” (Akadémiai, Bp., 1983). Utóbbinak ugyanis a különböző nyelvű terminusok összehangolása és a szakemberek munkájának elősegítése a célja, míg Zádor Anna vállalkozása – több mint egy tucat megbecsült szakíró segítségével – a szélesebb közönséget kívánja ellátni könnyen érthető, célratoró magyarázatokkal. A vállalkozás véleményünk szerint sikerült, nagy mértékben a régebbi lexikontételek felfrissítésének és a magyarázó ábráknak (Berkó Gyula, Kiss Marianne) köszönhetően. Nagyon rokonszenves – és könyvkiadásunkban ritkán jelentkező példa – a szerkesztői felhívás: „kérjük olvasóinkat, észrevételeiket juttassák el a Kiadóhoz” – e kis írást is ebben az értelemben szánjuk a következő kiadást elősegítő reflexiónak.

Első megjegyzésünk magára a címre vonatkozik. Mint az előszóból kitűnik, a „mintegy 1000 leggyakrabban előforduló építészeti kifejezést” elsősorban építőművészeti és építészettörténeti szempontból válogatta össze a szerzőgárda, így a könyvet nevezhetnénk akár „Építészettörténeti szakszótár”-nak is. E tekintetben olykor talán hiányolhatnánk az egyes címszavak felépítésén belül a történeti hivatkozásokat (pl. „Párkány”: mely kornak milyen párkánytípusok a jellemzői), de el kell ismernünk, hogy az ilyesfajta bontásokat az „alapfokú képzettségű olvasó” – akinek a könyvet szánták – nem feltétlenül igényli. A művészettörténeti szempont következetes érvényesítését tekintve valamivel lényegesebb lenne a 20. századi címszavak gyarapítása: szerepel például „Bauhaus” és „De Stijl”, de nem szerepel „VHUTEMASZ”, „racionális építészet”, „szocialista realizmus” (vagy „szocreál”), „spontán építészet”, „posztmodern”, és még sorolhatnánk. Más vonatkozásban, merőben praktikus szempontból fölöslegesnek véljük az „ablakmélyedés”, „ablakritmus”, „alapterület”, „dobogó”, „durva beton”, „hézag”, „lejtő”, „rekeszes mennyezet”, „rom” felvételét – ugyanis ki fogja őket ebben a könyvben keresni? Hiányzik ugyanakkor a „barlang”, „bütü”, „épületgépészet”, „hosszház”, „kályha”, „kandalló”, „könnyűszerkezet”, „statika”, „tektonika”, „tumba”. A „perpendicular style” helyett a „függélyes stílus” kiugratása kissé mesterkéltnek tűnik, talán a „perpendikuláris” jelző már elterjedtebb. A „konzol” és a „gyámkő” jelentése csaknem teljesen átfedi egymást, mégis két külön címszóként szerepel. Megelégedésünkre szolgálhat viszont, hogy ebben a kislexikonban végre megtalálhatjuk az „olaszbástya” szakszerű definícióját. Néhány helyen elkélne még a rajzos illusztráció: „akantuszlevél”, „ión oszloprend”, „körtetagozat” stb., s itt említendő, hogy a rajzok megszámozását fölöslegesnek érezzük, hiszen azok szinte minden esetben közvetlenül az illető szöveg mellett találhatók.

Első végiglapozás után mindössze ennyi hiányosságot, illetve jobbító javaslatot sikerült rögzítenünk. Tárgyi tévedést, pontatlanságot vagy másfajta hibát a kis kötetben nem találtunk. Ez az arány pedig igen jónak mondható, ugyanis köztudomású, hogy pontosan a lexikon az a műfaj, mely

természeténél fogva sem a „tökéletesség”, sem a „teljesség” kritériumát nem célozhatja meg. Minden lexikonszerkesztés legfontosabb munkafázisa a szelekció, itt pedig a válogatás a szerkesztő arányérzékét, szakértelmét és hallatlanul széles körű anyagismeretét dicséri.

b. 1.

A műemlékvédelem Magyarországon. Szerk.: dr. CSÁSZÁR LÁSZLÓ  
Képzőművészeti, Bp., 1983. 335 l., Sztl. ill.

A Képzőművészeti Zsebkönyvtár sorozatban megjelent kötet szerzői építészek, művészettörténészek, a műemlékvédelem avatott szakemberei. Végigvezetik olvasóikat a műemlékvédelem történetén, elméletének és gyakorlatának alakulásán, megismertetik a műemlékvédelem szervezetével, elveivel, kutatási és helyreállítási módszereivel. A műemlék fogalmának tisztázása, típusainak felsorolása után a beavatkozás mértéke és lehetősége kerül szóba. A kötet további fejezetei helyreállított építészeti emlékek értékelésének tükrében mutatják be a romkonzerválásokat, a világi és egyházi épületek védelmét. A korábbi összefoglalásokhoz képest nagyobb hangsúlyt kap a népi és ipari műemlékek, a történeti együttesek és a legújabb kori építészet emlékeinek megóvása. Külön fejezet tárgyalja a képzőművészeti emlékek restaurálását, a kertművészet emlékeivel kapcsolatos feladatokat. Szakkifejezések szótára, a kutatók, tervezők és restaurátorok felsorolása, bibliográfia, név- és tárgymutató egészíti ki a jól tagolt kötetet, amely a több mint 100 éves magyar műemlékvédelem talán eddigi legteljesebb áttekintését nyújtja.

Az ilyen átfogó munkánál szinte elkerülhetetlen apró pontatlanságokat leszámítva a kötet maradéktalanul teljesíti célját: jogos büszkeséggel tudatosítja e széles körű érdeklődésre méltán számító szaktudomány eredményeit. Az említett pontatlanságok közé számítandók a képzőművészeti alkotások restaurátorainak felsorolásánál ejtett hibák. Ez talán abból a szemléletből fakad, mely szerint a restaurátor tevékenysége csupán járulékos kiegészítője az építészeti tervező-kivitelező munkának. Kár, mert a képzőművészeti restaurálással foglalkozó fejezet, de a mű egésze sem ezt a szemléletet sugallja.

A számos színes és fekete-fehér fényképpel, valamint alap- és metszetrajzzal illusztrált kötet olvasásakor azonban egy kérdésben komoly hiányérzetem támadt: hol van a műemlékvédelem „fekete lapja”? Miért nincs szó sehol sem azokról a fájdalmas veszteségekről, amelyeket nem az évszázadok és nem is a II. világháború pusztítása okozott, hanem az azóta eltelt évtizedek hanyagsága vagy éppenséggel ostoba szemlélete. Kastélyaink és udvarházaink lesújtó állapota közismert. A középületekről szóló fejezetben azonban csak a megmentett kastélyokról esik szó és legfeljebb háborús sérüléseikre történik rövid utalás. Pedig elég a főváros néhány városképíleg is fontos épületére gondolnunk, hogy belássuk: műemlékállományunk mostoha sorsú tagjait olykor Budapest városkép alkotó elemei között is megtalálhatjuk. A budai Sándor-palota például egyik legértékesebb klasszicista épületünk. A háborús sérülések után szerkezetileg helyreállították ugyan, de azóta sem akad gazdája. Teljes helyreállítása, megmaradt plasztikai díszjeinek restaurálása még ma is csak remélhető. A várhegy északi végén áll a Mária Magdolna-templom tornya: Budapest legmagasabb fennmaradt középkori emléke. Körülötte az 1952-ben helyreállítás helyett lebontott templom omladéka – a kialakítandó romkert – évek óta félbehagyva, korhadó palánkkal kerítve néz a sorsa elé. Most zajlik a várnegyed látványosan gyors tatarozása. Ennek során számtalan eredeti részlet pusztult és pusztul el a rossz építőipari kivitelezés következtében. Mintegy húsz évvel ezelőtt tárták fel Pesten a Belvárosi templom déli oldalán azt a középkori kápolnát, amely a Belvárosi plébániatemplom és a városgát megmaradt szakaszain kívül Pest egyetlen fennmaradt középkori emléke. Az épületet a város akkori tanácselnökének utasítására még dokumentálás előtt betemetették. Temetésére egy frissen lebontott műemlék: a Marokkói udvar törmelékét használták fel. Hová lett Ybl Miklós táblával megjelölt margitszigeti fürdőépülete? Hová lett Óbuda?

Ezek és a hasonló veszteségek nem írhatók a műemlékvédelem gyakorlatának számlájára. De ha több szó esett volna ilyen esetekről, talán kevesebb kudarcot kellene elkönyvelnünk. A műemlékek védelmének igénye ma már bizonyára áthatotta annyira a közvéleményt, hogy a szakember nyugodtan bevallhatja vereségeit – sikerei így is nyilvánvalóan túlsúlyban maradnak.

Bodor Imre



**KÁKOSY LÁSZLÓ: Egyiptomi és antik csillaghit**  
Akadémiai, Bp., 1978. 374 l. 32 kép

A tudományosan megalapozott ókori csillagászat kevésbé ismert problémáit világítja meg a logikusan felépített, átgondolt szerkesztésű könyv. Az i.e. III. évezredtől egyre nagyobb szerephez jutott asztrológiai gondolkodás egyiptomi kezdeteit az eddigi szakirodalom elhanyagolta. A szerző célja „annak kimutatása, hogy az asztrológia egy sajátos kezdeti formája megtalálható Egyiptomban már a hellenizmus előtti időszakban is”. Így a természeti megfigyelésekre támaszkodó és az irracionális világkép egyaránt fontos tartópilléreit képezi a kötetnek. A részletes áttekintés után a görög–római asztrális mitológia, hiedelemvilág elemzése következik. Hiányolni lehet viszont a héber kabalisztikus-irodalom hatásának csupán érintőleges felvetését, holott már csak a közvetlen kulturális érintkezések miatt is elsődleges fontosságú behatóbb elemzése. A középkori reneszánsz-misztika legpregnansabb példáinak bemutatása (Manuel Maschopoulos, Dürer, VIII. Orbán stb. ...) a további kutatás lehetőségeit villantja fel. A művészeti ábrázolások bemutatásánál érthető módon az egyiptomi alkotások jutottak túlsúlyba; talán hasznos lett volna az európai emlékek, legalább képek formájában történő felsorolása is.

k.t.

**ECSEDY ISTVÁN, KOVÁCS LÁSZLÓ, MARÁZ BORBÁLA, TORMA ISTVÁN: Békés megye régészeti topográfiája. Szeghalmi járás IV/1.**  
Akadémiai, Bp., 1982. 319 l., 78 tábla

A már megjelent dunántúli kötetek után először készült el egy alföldi megye részleges topográfiája. A vidék régészeti lelőhelyeinek megismerését sokáig gátolta földrajzi fekvése, múzeumoktól való távolesése. Az 1930-ban kezdeményezett munka csak 1968-ban vált reálissá. 1116 lelőhelyet sikerült összegyűjteni. A települések túlnyomó többsége őskori, de sok nyoma maradt a középkori életnek is (Biharugra, Vésztő). A nagyszámú lelőhelyet az alábbi szempontok szerint osztályozták: a) természetföldrajzi tényezők; b) régészeti anyag ismertetése.

A leírásnál a kutatástörténet, terepbejárásai eredmények, a fontosabb irodalom kapott helyet. Okleveles adatok alapján átfogó képet kapunk az elpusztult falvakról is. A reprodukciók a vidék legjellemzőbb objektumait, tárgytípusait mutatják be.

k.t.

**F. FEJÉR MÁRIA–HUSZÁR LAJOS: A magyar numizmatika bibliográfiája**  
Akadémiai, Bp., 1977. 321 l.

1954-ben merült fel először annak a gondolata, hogy az egyre áttekinthetlenebbé váló numizmatikai tanulmányokról bibliográfiát állítsanak össze. Ennek az óhajnak tett eleget az 1977-ben négy nyelven kibocsátott kötet. A munka felöleli a magyar, illetve magyar vonatkozású elérhető teljes irodalmat. A bibliográfiai adatok szétosztása 28 szakcsoport szerint történik. Az első 4 fejezet az összefoglaló közleményeket, elméleti publikációkat stb. tartalmazza. Az V–XX. egység kronológiai-topográfiai rendben – természetesen fémtörténeti szempontok figyelembevételével – a hazai pénzforgalom nagyobb korszakait tekinti át. A hátralevő részek foglalkoznak a határesetet jelentő jeton, bárca, jelvény, rendjel szakirodalmával. Helyet kapott a technika, egyesületek, éremgyűjtés, múzeumok tárgykör is.

A corпуст nyereségnek könyvelheti el a magyar művészettörténeti irodalom is.

k.t.

**DÜMMERTH DEZSŐ:** Az Árpádok nyomában  
Panoráma, Bp., 1977. 510 l., 1 genealógiai tábla

A túlnyomórészt eszmetörténeti és politikatörténeti tárgyalás mellett, mintegy illusztrációként kap szerepet a mű gondolatmenetében néhány művészettörténeti kitérő is. Az idevágó következtetésekkel kapcsolatban sajnos meg kell állapítanunk, hogy azok nem egyszer a szakirodalom állásfoglalásainak félreértésén alapulnak. Így olvashatunk olyan megfogalmazásokat, hogy „a csehországi gótika kezdete is III. Béla magyar udvarából kisugárzó hatás eredménye”, vagy, hogy „a gótika, mint most már tudjuk, Franciaország után Európában először Magyarországon terjedt el” (372–373.l.). A szerzőnek az a kombinációja pl., hogy Szent István koronájának formája a német császári koronára, illetve a püspöki mitrára vezethető vissza, figyelmen kívül hagyja a művészettörténeti kritikát.

E.G.A.

**III. Béla emlékezete. Vál., ford., bev., jegyzeteket írta KRISTÓ GYULA és MAKK FERENC. Képanyag vál. MAROSI ERNŐ**  
Magyar Helikon, Bp., 1981. 214 l., 79 kép

A kötet első része Kristó Gyula és Makk Ferenc történeti áttekintését tartalmazza. A könyv gerincét a korabeli források, oklevelek alkotják. Az írott dokumentumok III. Béla személyiségének, politikai programjának ismert és kevésbé közismert vonásait villantják fel. Az első fejezet művelődés-, művészettörténeti hiányosságait pótolja a Marosi Ernő által összeállított képanyag. A magyarázó szöveg nemcsak lakonikus „tárgyközlést”, hanem rövid stíluskritikai, datálási eligazítást is ad. Az igen széles skálán bemutatott alkotások jó rekonstrukciós lehetőséget kínálnak a 12. század második felének újraértékelendő stílári, ikonográfiai problémáihoz.

k.t.

**ZOLNAY LÁSZLÓ:** A középkori Esztergom  
Gondolat, Bp., 1983. 264 l. 83 fekete-fehér, XX színes kép

Zolnay László könyvét elsősorban az Esztergomba látogató turista, de felvételiző diák is haszonnal forgathatja. A szépírói vénával, olvasmányosan megírt munka a szerző korábbi – hasonló szemléletű – műveihez illeszkedik (Ünnep és hétköznapi a középkori Budán. 2. kiad. Bp., 1975; Az elátkozott Buda. Buda aranykora. Bp., 1982. stb.)

Az őskortól a török expanzióig terjedő áttekintés imponáló bizonyítéka az évtizedek alatt felhalmozott hatalmas ismeretanyagának. Zolnay 1953–58 között az Esztergomi Vármúzeum igazgatója volt. Kevés kutató mondhatja el magáról, hogy jobban ismeri ezt a területet, mint ő. Meglepő mégis, hogy az utóbbi időben örömdetesen megszorodott, Esztergommal összefüggő kutatásokat figyelmen kívül hagyja. Érthetetlenül maradt ki Prokopp Máriának a várkapolna falfestményeiről szóló vagy az úrkoporsóval foglalkozó dolgozata, vagy Kovács Éva disszertációja a Mátyás-kálváriáról. Az esztergomi latinok pecsétjéről készült írás szintén több éve ismert, ennek ellenére sem találok rá utalást. Mondhatnánk, hogy a könyv nem szűk szakmai szempontok alapján készült. Azonban a bibliográfia olyan adatokat, nehezen hozzáférhető címeket is felsorol (Kollányi, Knauz stb.), amelyek valóban csak speciális érdeklődésre tarthatnak számot.

További problémát jelent a szerkesztés. Talán helyesebb lett volna egy egységes kronológiai sorrendet érvényesíteni, amelyen belül a kisebb fejezeteket (érsekség, királyi vár stb.) bővebben ki lehetett volna dolgozni. Így sok esetben zavaróan hatnak az ismétlések, átfedések. Néhány rész feleslegesen kapott helyett. Nem tartozik szorosan a témához az esztergomi érsekek budavári, nyulak-szigeti, visegrádi rezidenciájának részletes bemutatása. A legáttekinthetőbb még a „Királyi város” című rész.

Ami a kötet képeit illeti, a jól összeválogatott fotódokumentáció sajnos nem mindig ott bukkan

fel, ahol valóban megkönnyítené az eligazodást. A színes mellékletek kiváló részletfotói némileg kárpótolják az előző hiányosságokat. Hasonlóképpen, néhány térkép sem terhelte volna túl a könyvet akár a mai, akár a középkori Esztergom városrészeinek utcahálózataról.

Kerny Terézia

**GERŐ LÁSZLÓ: Régi orosz építészet**  
Műszaki, Bp., 1977. 140 l., 136 kép

A magyar könyvkiadásban most jelenik meg először összefoglaló munka az orosz építészetről. A szerző a legfontosabb központok fejlődését nyomon követve, elemzéseit a klasszicizmus korával zárja. A tárgyalás során árnyalt képet kapunk az épülettípusokról, a stílusfejlődés sajátosságairól, a kő- és a faépítést kölcsönhatásairól, az építészeti iskolák szerepéről. A tanulmány érdeme, hogy mindezt az építészeti alakító történeti és településtörténeti tényezők összefüggésében, élvezetes stílusban mutatja be. A szöveget a szerző sok szép rajza egészíti ki. A minden részletében jó ízléssel megformált kitűnő könyv képanyagát, amelyet a moszkvai A. V. Scsuszjev Építészeti Múzeum bocsátott a kiadó rendelkezésére, az épületfényképezéssel foglalkozóknak is érdemes tanulmányozni.

E.G.A.

**Azerbajdzsán. Paloták, tornyok, mecsetek. Fényképezte GINK KÁROLY, írta TURÁNSZKY ILONA**  
Corvina, Bp., 1976. 64 l., 132 fekete-fehér, 18 színes kép

A kötet a Szovjetunió egyes köztársaságainak művészeti múltját bemutató sorozat részeként jelent meg. A szöveges rész tömören ismerteti Azerbajdzsán történetét, majd művészetének fő központjait mutatja be, a hangsúlyt az építészet emlékeire helyezve. Az előadást számos alap-, illetve metszetrajz egészíti ki. Sajnos itt is érvényesül az a helytelen kiadói gyakorlat, hogy az építészeti rajzok mellett a méretarányokat nem tüntetik fel, s ez megnehezíti, esetenként lehetetlenné teszi azok hiteles értelmezését. A képválogatást nem mindenben tartjuk szerencsésnek: az illusztrálásban a dokumentációs igényű és a neves fotóművész szubjektív látásmódját kifejező felvételek műfaji határai nemegyszer egybemosódnak, a döntően művészettörténeti szempontú anyagban szervesen hatnak az inkább idegenforgalmi kiadványokba kívánczók szokványos életképek. Vigyázni kellett volna arra is, hogy életlen képek, illetve klisék ne kerüljenek a kiadványba.

E.G.A.

**KLANICZAY TIBOR: Hagyományok ébresztése**  
Szépirodalmi, Bp., 1976. 579 l.

A kötet középpontjában reneszánsz tanulmányok állnak. A filológiai munkák mellett a művészet-történeti kutatás számára hasznosítható dolgozatok is helyet kaptak a válogatásban. Részletesen elemzi a Képes Krónika egy-egy jelentéssorát. Foglalkozik a Magyar Anjou-Legendáriummal. A neoplatonizmus szépség- és szerelemfilozófiájáról készült tanulmánya az allegorikus ábrázolások megértéséhez nyújt segítséget. A „manierizmus esztétikája” pedig a sokáig félremagyarázott kor-szak problematikájába enged betekintést. A könyv második részében Klaniczaynak az utóbbi évtized néhány vitájában elfoglalt álláspontjával ismerkedhet meg az olvasó (Csontváry-kérdés, Stílus és módszer stb.).

Kerny Terézia

EISLER JÁNOS: Stephan Lochner

Corvina, Bp., 1984. 32 l. 36 kép (A művészet kiskönyvtára)

A szerző Dürer néhány soros megjegyzéséből kiindulva a 15. század eddig kevésbé méltatott festőjének pályaképéről ad aránylag teljes áttekintést. Az oeuvre ismertetését a kölni városháza ún. Jeruzsálemi Mária-kápolnájában őrzött Három Királyok-oltárral indítja. Talán praktikusabb lett volna előbb a biográfiát vázolni. Erre csak az aprólékos, részletekben elmerülő képleírás után kerül sor. A triptichon ikonográfiai elemzését a kötet második felében találjuk. A szétválasztás felesleges is, értelmetlen is. Az említett második rész egyébként már átgondoltabb szerkesztésről tanúskodik. Az alkotások felvonultatásánál Eisler megállapítja, hogy Lochner kompozícióiban nem a térbeliség, hanem a dekoratív vonalvezetés uralkodik. Stílusán a német tradíciókhoz, tematikailag a frankoflamannd újításokhoz igazodik. A festészeti előképeken kívül felveti a kortárs misztikus irodalom ösztönző szerepének lehetőségét is, ennek bizonyítása azonban problematikus.

A „Szent Jeromos a cellában” vagy a „Királyok imádása” c. kép ötvöstárgyainak realisztikus, aprólékos kidolgozása talán a mester ilyen irányú képzettségére is utal.

Az ikonográfiai interpretálás meglehetősen szűkszavúnak mondható.

Stilisztikailag előnyére vált volna a kötetnek a rokonértelmű szavak, szóismétlések „orgiájának” megritkítása.

Kerny Terézia

Debrecen város magisztrátusának jegyzőkönyvei 1556/1557. Szerk. SZENDREY ISTVÁN

Debrecen, 1983. 64 l. (A Hajdú-Bihar megyei Levéltár forráskiadványai 7.)

Ritkán nyílik lehetőség vidéki periodikák recenzálására. A bennük alkalmoszerűen felbukkanó művészettörténeti vagy egyéb társtudományokat képviselő tanulmányok sajnos megkésve vagy egyáltalán nem kerülnek be a szakmai köztudatba.

A Hajdú-Bihar megyei Levéltár forráskiadványainak immár 7. kötete az Urbaria et Conscriptiones fasciculusaihoz hasonló dokumentumot tett közzé. Az érdeklődést már csak ezért is megérdemli. A jegyzőkönyv a 16. század mindössze két évnyi időintervallumból Debrecen paraszt-polgárainak gazdasági, jogi problémáiról ad felvilágosítást. Emellett számtalan fontos és hasznos adatot közöl a céhes élet, anyagi-kultúra területéről (számadások, végrendeletek stb.). Egy-egy iparos név szerinti azonosítása, lakóhelyének pontos meghatározása talán nem lesz haszontalan a készülő művészettörténeti kézikönyv 3. kötete (1470–1630) számára sem. E korszak behatódó vizsgálata még sok tekintetben csak az alap kutatások szintjéig jutott el, ahol – nem ritkán kizárólagosan – csak a levéltári anyagra támaszkodva lehet rekonstruálni a művészeti exemplumokat.

k.t.

NÉMETH GÁBOR: Ónedények

Múzsák, Bp. é.n. (1984) 49 l., 32 kép

Új sorozatot indított útjára a Múzsák Közművelődési Kiadó „Évezredek, évszázadok kincsei” címmel. Célja a kevésbé ismert – első két kötete után ítélve – magyar művészettörténeti alkotások bemutatása.

A néhány éve végzett muzeológusnak első kötete ez a kis corpus. A Művészettörténeti Értesítőben korábban megjelent, a kassai ónművességet átfogó tanulmánya után (MÉ XXX. évf. 1981/3. 171–188.l.) most a Magyar Nemzeti Múzeum legértékesebb óntárgyainak feldolgozására vállalkozott. A típusok szerinti osztályozásnál a stíluskritikai módszer válik elsőlegessé. Az eligazodást a szerző által készített rajzok segítik. A munka legértékesebb része a képjegyzék, amely először adja katalógusjellegű összefoglalását az érintett daraboknak. A mesterjegyek és fenékrzások közlése is most történik meg először.

Az olcsó, szép kiállítású könyv minden bizonnyal hasznos segítőjévé válik a téma kutatóinak.

k.t.

Baalbek. NÉMETH LAJOS tanulmánya Csontváry Kosztka Tivadar Baalbek című festményéről  
Képzőművészeti, Bp., 1980., 107 l., 44 kép, 1 színes mell.

Aligha képzelhető el kockázatosabb vállalkozás az interpretáció területén, mint egy olyan művész értelmezése, akinek „nincs kora”. Az interpretáció valamit közvetít, „lefordít”; Csontváry esetében nem pusztán azokról a nehézségekről van szó, amelyekre Wölfflint is idézve utal Németh Lajos a bevezetőjében: nem pusztán a képi nyelv fogalmivá fordításának ismert gondjai merülnek fel. Fülep Lajos azt írta egyik levelében: „Helyét a magyar művészetben megállapítani nem lehet – nincsen. Ha odateszik, minden ellényegtelenül mellette.” Az interpretáció eddig ismert és magas fokra fejlesztett módszerei csak grammatizált közegben működnek, a fordítás esélyei – az elkerülhetetlen korlátok mellett is – csak akkor adóttak, ha a nyelvek szabályrendszerét, konvencióit szem előtt tartjuk, viszonyítási alappal rendelkezünk. „És nem az a kérdés”, folytatja Fülep, „hogyan néhánny műve meg fogja-e állni az idő próbáját”, hanem az idő meg fogja-e állni az ő próbáját...” Annyi bizonyos, hogy a különböző interpretációs iskolák begyakorolt módszerei nem alkalmazhatók egyszerűen Csontváry művészetére (talán ezzel is magyarázható, hogy miért nincs méltóképpen jelen ez a művészet a világ szakmai köztudatában); Németh Lajos javaslata a komplex „olvasatra”, a módszerek korlátainak meghaladására szolgál. A „problémák problémájának” megoldására azonban ezúttal nem vállalkozik, az esztétikai tanulságok levonását az olvasóra bízva, az elemzésekben benne rejlő értékmozzanatokat nem foglalja didaktikusan össze.

Németh Lajos könyvének gondos kompozíciója magától értetődően a mű keletkezéstörténetének leírásával kezdődik. Ezt követi három, a motívumra vonatkozó fejezet (Baalbek, az ősi Heliospolis; Baalbek és Európa; A baalbeki akropolisz), amelynek adatközlő alaposságát a legszigorúbb filológia sem vonhatná kétségbe. A tények rendszerezése azonban nem öncélú: ezek az ismeretközlő fejezetek készítik elő a lényegi kérdésekről szóló elemzést, adalékok Csontváry egyéni mitológiájának térben és időben való elhelyezéséhez. Ezek azok a dimenziók, amelyeket példás pontossággal jelöl ki a tanulmány. Előbb azonban a kompozíció elemzésének tanulságos fejezete következik (Csontváry Baalbek-képe), amelyben szerencsés egységet alkot az egzakt térelemzés az intuitív mozzanatokkal gazdagított szín- és arány-értelmezéssel.

Az „ut pictura poesis” elv alapján poétikai fejezetnek nevezhetnénk a következő tanulmányt (Csontváry *Baalbek*-interpretációja). Itt és a következő részekben az elemzések gondolati intenzitása erősödik fel. Csontváry saját művészetére vonatkozó megjegyzései alapján a *Baalbek* c. képet három szempontból vizsgálja Németh Lajos: „1. mint a nagy motívumok záróköve; 2. mint a természetben és a történelemben megnyilvánuló rendnek a reprezentánsa, amelynek mitológiai jelentésköre kardinális helyet foglal el szerinte a magyarság és az ő személyes mitológiájában; 3. mint festői törekvéseinek a szintézise”. Ezt a csoportosítást messzemenően igazolják a dokumentumok. Talán csak egyetlen kiegészítést tehetnénk: a „nagy motívum” még poétikai szinten is transzcendentális töltésű. Tehát nemcsak – mint Németh írja –: „Különleges természeti szépségű hely, ahol azonban nem csupán a természet munkálkodott, hanem az emberiség is létrehozott valamit”, hanem – ahogyan a következő fejtegetésekben ki is mondja – a festő panteisztikus, neoplatonista világképének megfelelő isteni adomány. Mértéktartó és meggyőző az az elemzés, amelyet a következő, Csontváry világképére vonatkozó fejezetben kap az olvasó.

Elméleti szempontból is különösen aktuálisnak tűnik az a gondolatmenet, amely Kierkegaard említésével indul: „Az elmúlt megváltoztathatatlansága az, hogy valóságos ekkéntje nem lehet más; de következik-e ebből, hogy lehetséges mikéntje nem lehetett más? A művészet történetére vetítve e problémát: egy művészeti korban több probléma vetődik fel, illetve a kardinálisnak mondható problémáknak is többféle megoldása lehetséges. Nincs csupán egyetlen lehetséges út, amely a szükségyszerűség kényszerével egyedül választható, hanem többféle járható út kínálkozik és számtalan objektív és szubjektív tényező, szükségyszerűségnek látszó és véletlen ok határozza meg, hogy a lehetőségek közül a kor művészei melyiket vagy melyeket választják. (...) Azokban a viszonylag homogén korokban, amelyekben szigorú értékrend, a vizuális kódok meghatározott hierarchiája uralkodott, a felvetődő problémák és tendenciák evolúciójára, a megszakítás nélküli diakron folyamat kialakulására nagyobb a valószínűség, mint az olyan korokban, amelyekben az értékrend relatívvá válik, és nagyobb tér nyílik az egyéni döntés előtt. Csontváry kora ilyen volt.” Mindezt „A *Baalbek* eszmei és művészeti előfeltételei” c. fejezetben fejti ki Németh Lajos. Az utóbbi évek

kultúrtörténeti kutatásai sajátos módon éppen az egységesnek, homogénnek gondolt korszakok világán belül hozták felszínre az ellentétes tendenciákat, az irodalom- és művészettörténeti „hivatalos” fejlődésvonal mögött húzódó, vagy azzal éppen ellentétben levő alkotások sorát. Lassan eljutunk oda, hogy minden korstílussal szembehelyezhetjük annak ellentétét, sőt, az ellenpont tudatos és célzatos jelentkezését, folyamatos hatását. Úgy tűnik, a legtöbb kor szigorú, vagy szigorúnak hitt értékrendje mellett azonos értékű műalkotások születtek, amelyek tagadták e hierarchiát. Éppen Csontváry esete figyelmeztet arra, hogy mennyire viszonylagos az evolúciós sor feltételezett értéke.

A tájsejtelmet és művészetértelmezés fejezetében Németh Lajos a lehetséges inspirációkat volta- képpen az egész európai tájfestészetre terjeszti ki. Csontváry nyomán Dantét is idézi, az európai kultúrának azt a meghatározó jelentőségű költőjét, aki nem csupán a látás minőségére vonatkozóan tett figyelemreméltó megállapítást, hanem a mai műelemzés egyik ősenek is tekinthető, amennyiben a jelentésrétegek egymásraépülését megfogalmazta (a „szó szerinti” jelentéstől az anagógikus értelemig). A könyvet záró „A Baalbek történelmi helye” c. fejezet olyasmit vállal, amit a premisszákból következően nem szabadna vállalni – innen a homályos megfogalmazás: „Nagyobb kiterjedésű művészettörténeti mező, erőter bonyolult összefüggérendszerébe kell elhelyeznünk (...)”.

Az interpretáció mai lehetőségeinek változatos együttesét vonultatja fel Németh Lajos a Baalbek-értelmezésben. A művészettörténeti analízis próbaköve a kivétel elemzése – és Csontvárynál nagyobb szabású kivétel talán nincs is a századelő művészetében. Ahhoz, hogy az idő is kiállja az ő próbáját, a szemlélet állandó megújulására van szükség, annak a nyelvtannak az előítéletektől mentes földértésére, amelyhez Németh Lajos interpretációs könyve nem csak módszertani, hanem szellemi indíttatást is ad.

Takács József

#### MEZEI OTTÓ: Max Ernst

Corvina, Bp., 1977. 36 l., 6 színes és 53 fekete-fehér kép (A művészet kiskönyvtára 114.)

A szerző rövid bevezető után öt részben tárgyalja a művészi pálya alakulását, majd egy ugyan-csak rövid összefoglalásban összegzi a legfontosabbnak tartott mozzanatokot. Az egyes részek biográfikus elemek alapján épülnek fel, ugyanakkor az életrajz ismertetése soha nem a művészi pálya elemzésének rovására történik, hanem a művek jobb megértése és mélyebb feltárása érdekében. Mezei Ottó igen finom és komplex műelemzései sokkal érzékenyebb megállapításokhoz vezetnek, mint az összegző, művészettörténeti elhelyezést és értékelést nyújtó részek. Hiányosak és kissé felületesek a dadaista és szürrealista mozgalomról írt sorok. Sok helyen kifejtetlenül maradtak az irányzatok egészét érintő mozzanatok. Az is gyakori, hogy a szerző teljesen azonosul Max Ernst nézőpontjával, a művész egy-egy kijelentésével, hangulatilag motivált megnyilatkozásával, anélkül hogy beavatná az olvasót az adott helyzet részleteibe. Nem tudjuk meg, hogy miért szemléli Max Ernst idegenkedve a dadaista mozgalom belső csatározásait, illetve azt, hogy miféle belső csatározásokról van szó. Az sem derül ki egészen, hogy a „Tételes szürrealizmus évei” című részben elemzett művek hogyan viszonyulnak valójában a szürrealizmushoz. Ugyanis ez a rész az 1922 és 1924 közötti évek munkásságát elemzi. Maga a szürrealizmus „tétélesen” csupán 1924-ben született meg; így aligha szerencsés „tétéles szürrealizmusról” beszélni a szürrealista „tétélek” megalkotása előtt. De ha mégis elfogadjuk azt, hogy Max Ernst „tétéles szürrealizmust” művelt a szürrealizmus előtt, akkor sem derül ki, hogy 1924 után, éppen a „tétéles szürrealizmus” megszületésekor, miért válik el Max Ernst útja a szürrealizmusétól, miért fordul érdeklődése más irányba, továbbá az sem derül ki, hogy miért nem tekinti a szerző Max Ernst „frottázsgrafikáit” és „grattázsait” szürrealista műveknek, noha ezek az alkotások a „legtétélesebb” szürrealizmusnak is megfelelnek – már amennyiben képzőművészeti alkotások egyáltalán megfelelhetnek Breton szigorú „tétéleinek”. Felfogásunk szerint az 1922 és 1924 közötti évek munkái sokkal inkább „preszürrealista” jelzővel illethetők, mivel éppen nem tétélességről, szigorú elvek és módszerek alapján történő alkotásról van szó, hanem a dada és a szürrealizmus közötti átmeneti állapotról, amiben még jócskán jelen van De Chirico hatása éppúgy, mint a kölni dada maradványai. S valóban, a következő rész már azt a címet viseli, hogy „A Max Ernst-i szürrealizmus kibontakozása (1924–1934)”; azaz valójában ekkor

teljesedik ki a sajátos, egyéni szürrealista alkotásmód és stílus. Itt sem világos ugyan, miért használja a szerző a „szürrealista illúziófestés” kifejezést, illetve mire érti pontosan (netán Dali és Delvaux, Magritte?): stílusra vonatkoztatva vagy a módszerre vonatkoztatva alkalmazza? Ugyanakkor helyesen elemzi Max Ernst festészetének formai alakulását, a kép formai szerveződésének új jelenségeit.

Minél távolabb kerül Max Ernst a szürrealista mozgalomtól, azaz minél inkább csak róla beszél a szerző, s nem a művészettörténeti „környezetről”, szituációról, annál érzékenyebbek meglátásai az egyes művekkel kapcsolatban. Az ötödik részben szó esik a csurgatásos technika szerepéről, azonban itt is némi fenntartással kell élnünk. Ugyanis a csurgatásos technika már a harmincas években feltűnik, André Masson festészetében, s az automatikus írás egy lehetséges módszereként elfogadott szürrealista módszernek minősül. Pollock valóban először alkalmazza a „dripping”-et, de csak 1946-tól; ez a csurgatás annyiban tér el Masson technikájától, amennyiben önállósul, nem kelt antropomorf vagy tárgyias képzeteket (mint Masson esetében), és párosul az ún. „all-over-effect”-tel (a képszeleken túláradó, nem lezárt, szétterjedő kompozíciófelfogással). Így tehát a Max Ernst-i csurgatásos technika inkább az európai szürrealista tradíció továbbvitele, mint Pollock teljesen nonfiguratív kalligrafikus festészetének hatása, s semmiképpen nem 1942-ben. (Ekkor Pollock még fest, s csupán a felület fakturális alakításában közelít a későbbi csurgatott képekhez.)

Az összefoglalás sok értékes megállapítással finomítja azt a képet, amit az olvasó a korábbi részek alatt kialakított. Ugyanakkor Max Ernst és a szürrealizmus közé olyan mély árkot, már-már szakadékot húz a szerző, ami nem helytálló. Max Ernst végső soron tipikus szürrealista művésznek tekinthető. Mezei Ottó egy olyan szürrealizmustól választja el a festőt, ami csak a manifestumokban létezett. Ha a többi szürrealista művész oeuvre-jét állítjuk a Max Ernst-i oeuvre mellé, láthatjuk, hogy egyik sem szürrealista, a fogalom dogmatikus értelmében, ám Max Ernst is vérbeli szürrealista, a művészeti gyakorlat szerint.

Hegyí Lóránd

**Iratok a magyar képzőművészet történetéhez 2. füzet 1946–1948. Vál., szerk. KISS DEZSŐ**  
Bp., 1979. 297 l. (MTA MKCS Forráskiadványai XVI.)

Az összeállítás az 1973-ban megjelent, 1945-ből származó dokumentumokat tartalmazó 1. füzet folytatása. A kiadvány fontosságát, azt hiszem, nem kell különösebben hangsúlyozni: a magyar művészet egyik sokszínű, problémafelvetésével máig aktuális korszakából közül – eddig jórészt ismeretlen – dokumentumokat. Ezekből kirajzolódik a művészeti közélet addig s azóta is pártatlan demokratizmusa, az öntevékenyen szervezett, a képzőművészet és társadalom új típusú kapcsolatait megteremtő törekvések bősége, az egyre szaporodó szabadiskolák, a többé-kevésbé spontán „Munkásság a művészetért”-mozgalmak, a nagyszabású tervek és elképzelések – egy feladatát megtalálni vélő művészet – dokumentumai.

A sorjázó források közül elősugárzik mindez a sokszínűség – némi malíciával azt mondhatnánk, a belőlük áradó *hangulat* fontosabb dokumentumértéküknél. A közölt iratok jelentős hányada ugyanis másodlagos jelentőségű, csupán sajátos helyiértékkel bír. (Az igazsághoz hozzátartozik, s erről a kötet szerkesztője nem tehet, hogy a korra vonatkozó források legfontosabbjai megsemmisültek vagy elkallódtak, s a megmaradtak bizony csak a korszak visszfényét reprezentálhatják.) Azonban meg kell említenünk, hogy a közlés szempontjai nem mindig következetesek: a VKM VII. és VIII. Ügyosztályának (sajnos töredékes, részben a felelőtlen selejtezésnek áldozatul esett) iratait ugyan megtaláljuk a kötetben, hiába keressük benne viszont a X. Ügyosztály vonatkozó anyagát. Így hiányosak lesznek a magyar művészet nemzetközi kapcsolataival foglalkozó dokumentumok; a kiadványban találhatunk ugyan egy-két regesztát külföldön rendezett magyar kiállításokról (a Művelődési Minisztérium Központi Irattárában őrzött Schubert Ernő-hagyatékra támaszkodva), ám az ezeknél jelentősebb külföldi bemutatók dokumentumai nem szerepelnek a kötetben (a vonatkozó adatok a VKM X. Ügyosztályának iratanyagában találhatóak meg).

A függelékben közölt „Képzőművészeti kiállítások időrendi jegyzéke” pontatlan: olyan alapvető jelentőségű, s a felhasznált sajtóanyagban is említésre kerülő tárlatok hiányoznak belőle, mint a



„Magyar Művészettek” I. kiállítása (1947. február), az „Új világkép” (1947. február), vagy az „1948 – A magyar képzőművészet újabb irányai” (1948. január), hogy az esetlegesen közölt egyéni kiállításokat most ne is említsük. A hiányokra jellemző, hogy a kötetben közölt 13 Pécsen rendezett kiállítással ellentétben a Művészettörténeti Tanulmányok 1960-as kötetében (MDK Évkönyv 1958–60) M. Heil Olga, Kiss Dezső, Török Lajos 31 pécsi kiállítás adatait gyűjtötte össze.

A fent említett problémák mellett a kiadvány megjelenését csak üdvözölhetjük, a korszak kutatói hasznos, gyakran forgatható összeállítást kaptak kézhez – annak ellenére, hogy úgy tűnik, levéltári forrásaink csak töredékes képet szolgáltathatnak felszabadulás utáni művészetünk tanulmányozásához.

Pataki Gábor

**ASZALÓS ENDRE:** Gyarmathy Tihamér

Képzőművészeti, Bp., 1979, 48 l. XVI képtábla (Mai Magyar Művészet)

A kötet teljesíti vállalt funkcióját: a korrekt kismonográfia mind arányaiban, mind értékeléseiben elfogadható bevezető egyik legjelentősebb nonfiguratív mesterünk művészetébe. Aszalós képelemzéseiben általában higgadt hangvételűek, épp ezért bántóak az olyan sommásan igaztalan megállapítások, mint például „Az avantgard mozgalmak negatívumát jelentették, hogy ideológiáik zavarosak voltak”. Érthetetlen és felesleges a szerzőnek az a (tulajdonképpen a 60-as évek első felében szokásos metódusra emlékeztető) törekvése, hogy a választott művészt kimenekítse az izmusok karmaiból (amelyeknek azért ti. vannak használható hozadékai). Ennek következtében Gyarmathyt mintegy kiemeli a „helyes társadalmi állásfoglalásokat” „individuais igényekkel és idealista filozófiákkal” keverő avantgardból. Az most más kérdés, hogy Aszalós miért a 10-es, 20-as évek művészetével ütközteti Gyarmathyt, jóval kevesebb figyelmet szentelve a kibontakozását meghatározó hazai („új romantika”) és külföldi (Grasse-csoport) tendenciákra.

Pontatlan s legalábbis egyoldalú az a megállapítás, mely szerint a Galéria a 4 Világtájhöz művészei közöttük maga Gyarmathy „konstruktív szemléletű, a Bauhaus szellemében dolgozó” csoportot hoztak volna létre. Ha legfőbb organizátoruk, Kállai Ernő, nem is tagadta meg fiatalkori ideáljait, a világháborús évek gyökeresen megváltozott helyzetében a konstruktivizmus elvesztette primátusát, részévé vált ugyan az „Új világképnek”, ám immár nem világalkító utópiaként, hanem mint a mikro-, és makrokozmosz egységét valló elképzelés egyik tartozéka. Épp így a konstruktív komponens társai közül a legerőteljesebben felhasználó Gyarmathy ekkor készült festményei is onirikus tájképi látomások absztrakt transzponációi, csak éppen „fegyelmezettebb” kompozícióval.

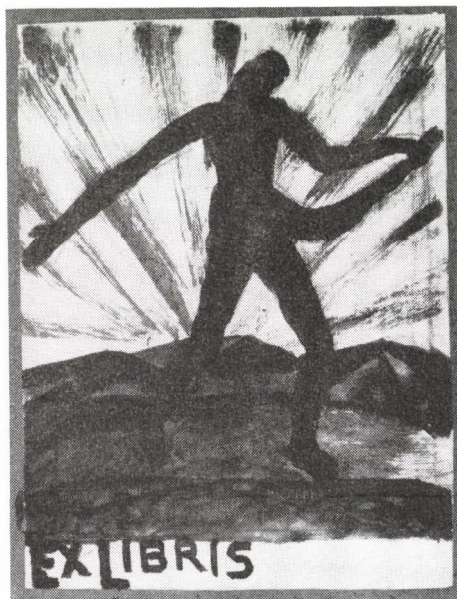
Lehetnének még egyéb ellenvetéseink is; néhány kifejezés zavarosnak tűnik („az emberi értelem helyét rögzítő vertikális-horizontális tengelyek” stb.), ám szemléleti bizonytalanságai és fogyatékoságai ellenére örülünk a könyvnek: Gyarmathyról megszületett az első önálló publikáció.

P. G.

Összeállította: Beke László



1. Bernáth Aurél 1918-as albumának címlapja



2. Ex libris

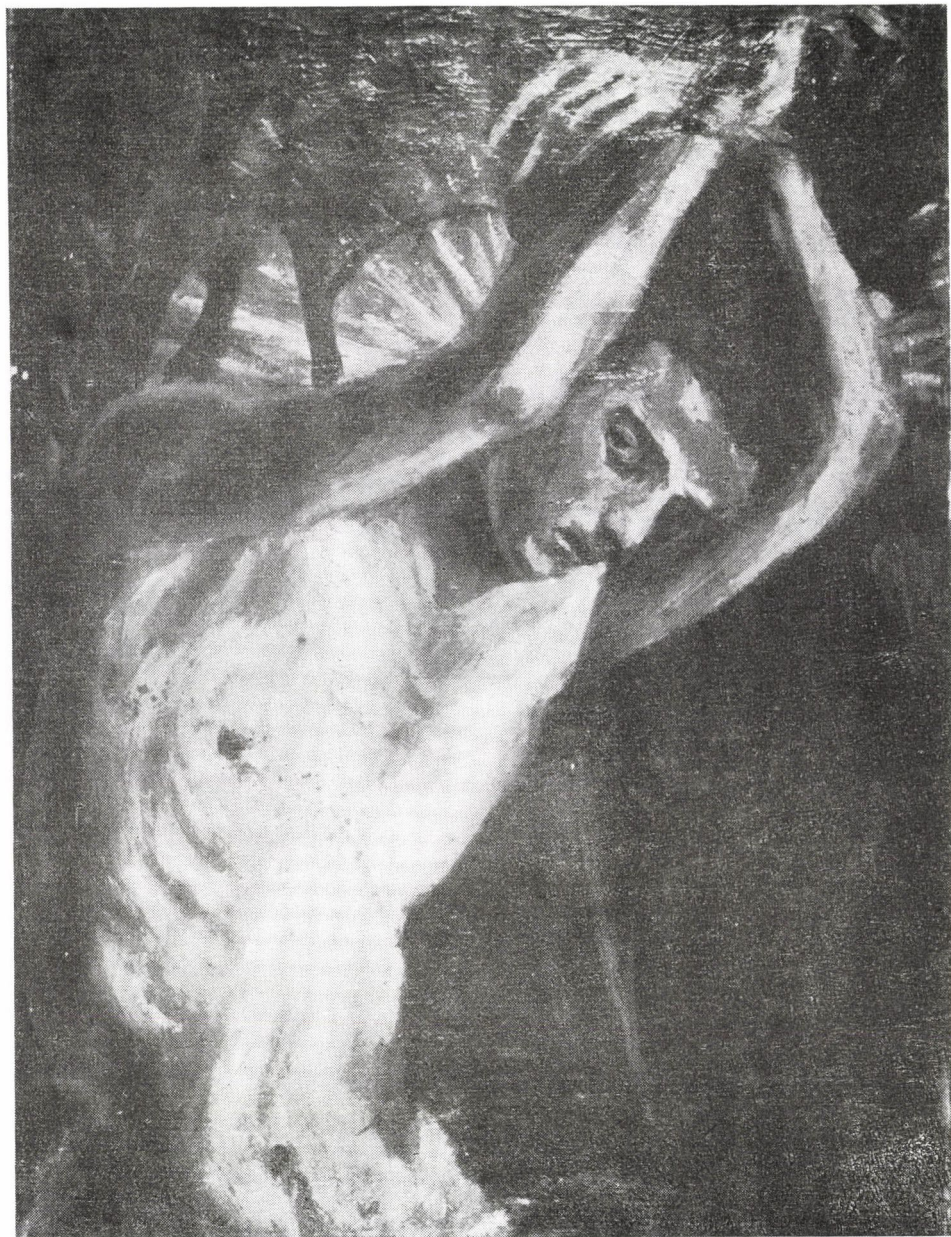


3. „Egy bécsi festő”. (Albumlap)



4. Szent Sebestyén. (Album-lap)





5. Szent Sebestyén 1916. o.v.





6. Bál a Turul Szálló nagytermében. (Albumlap)



7. Álarcosbál 1918. Papír, ceruza





8. Mednyánszky László: Kalapos fiúarckép 1880 k.





9. Rippl-Rónai József: Női fej 1890-es évek



10. Rippl-Rónai József: Fekvő nő 1910-es évek





11. Rippl-Rónai József:  
Kutyák 1910-es évek

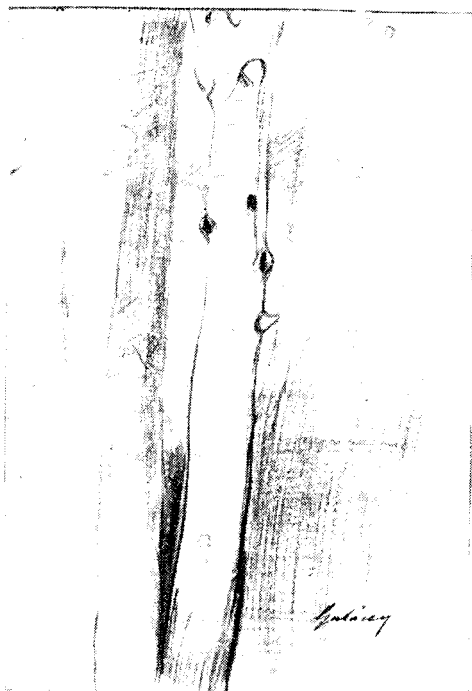


12. Rippl-Rónai József:  
Női mellkép 1914

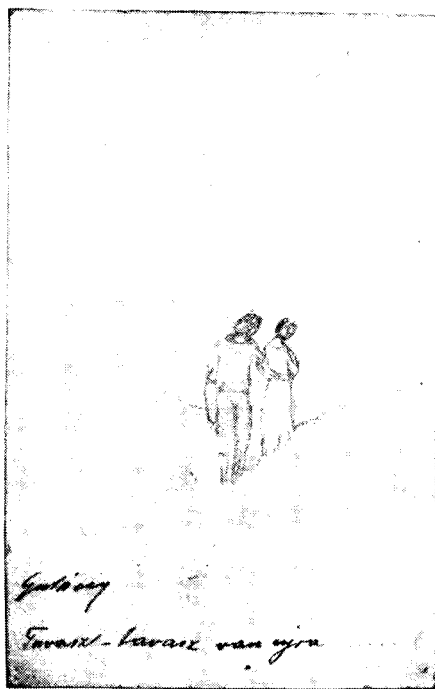




13. Rippl-Rónai József: Mozgósítási jelenet 1914



14. Gulácsy Lajos: Nyírfatörzsek 1900–1903



15. Gulácsy Lajos: Tavasz-tavas van újra . . .  
1900–1903





16. Gulácsy Lajos: Rokokó vándorok 1908 k.





17. Gulácsy Lajos: Kalapos hölgy 1908–10



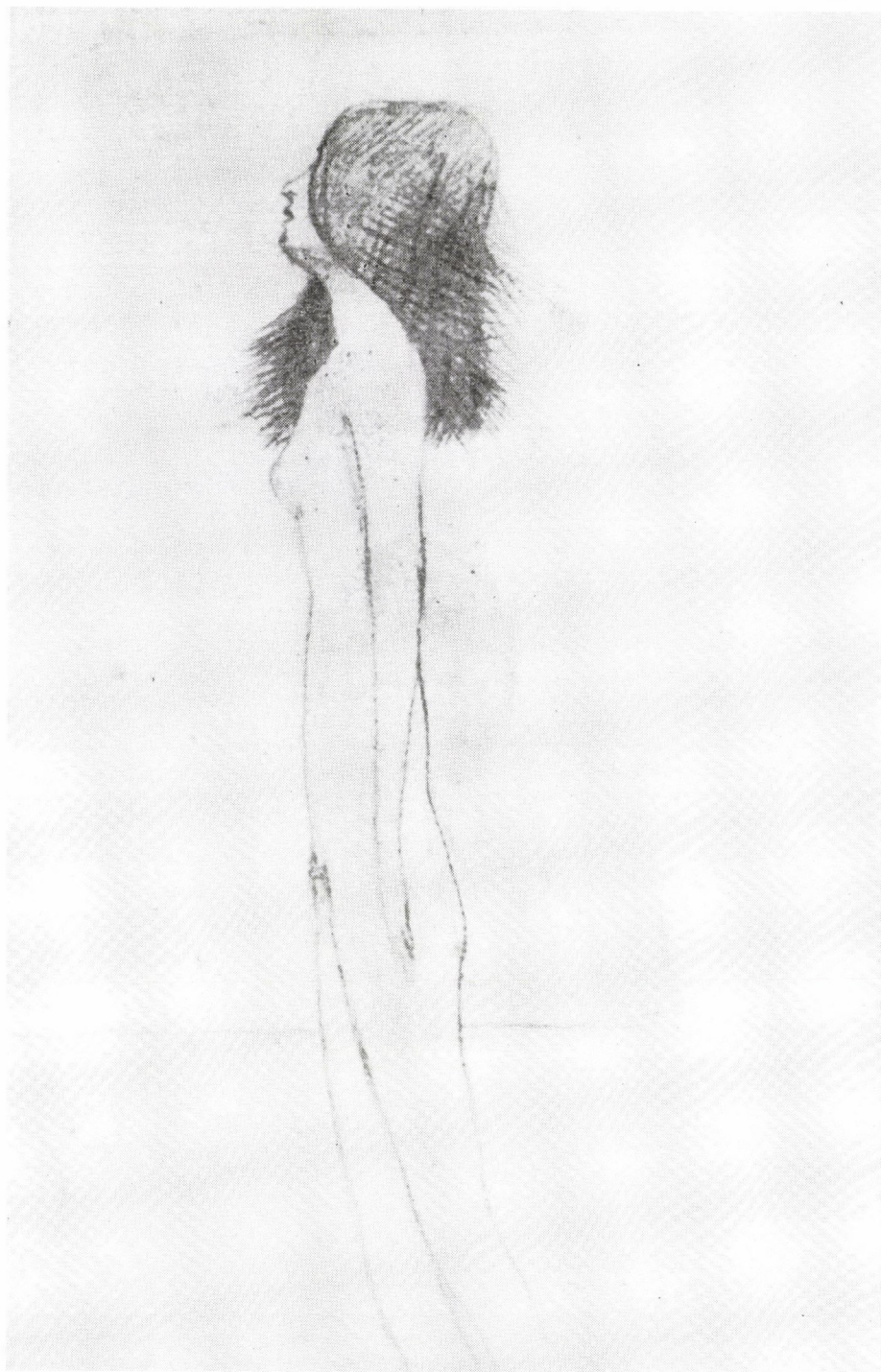


18. Gulácsy Lajos:  
Dante e Virgil 1910 k.



19. Gulácsy Lajos:  
Az ítélet 1910-es évek

20. Gulácsy Lajos:  
Álló akt 1910-es évek ►







21. Gulácsy Lajos: Lepelbe burkolózott női akt 1910-es évek





22. Gulácsy Lajos: Zólyomi kedves asszony 1910-es évek





23. Gulácsy  
Lajos: Könyv-  
jelzős akt  
1910-es évek



24. Gulácsy  
Lajos: Kendős  
női fej 1910-es  
évek

25. Gulácsy  
Lajos: Keleti  
Arthur 1912 k.





26. Gulácsy Lajos: Venezia 1913–15





27. Kernstok Károly: Lovas 1911 k.





28. Nagy Balogh János: Őnarckép





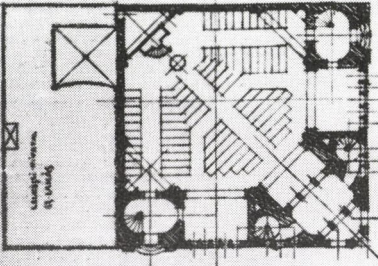
29. Nagy Balogh János: Kubikosok



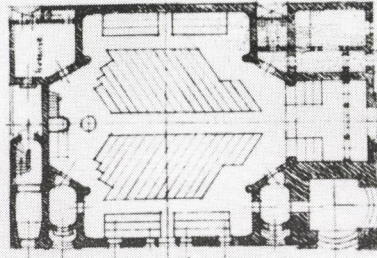
30. Nagy Balogh János: Mezei munkások



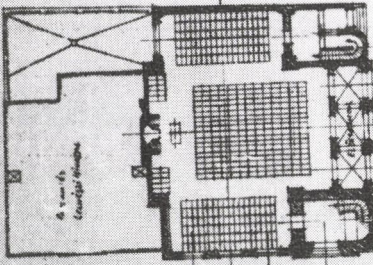
A Budapesti VI–VII. sz. református templom pályatervét



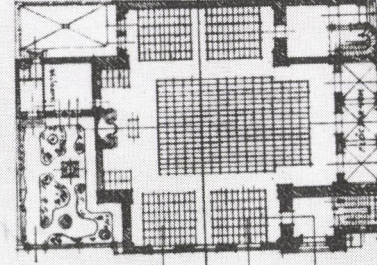
4. ábra. „Öv a földnek kerébsége.”



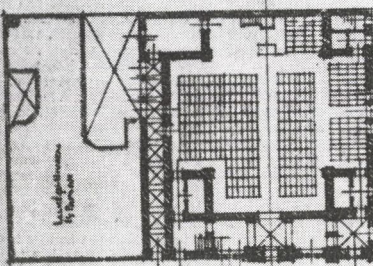
8. ábra. „Öv a földnek kerébsége.”



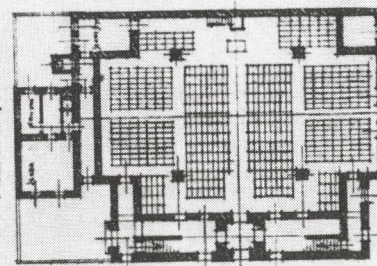
3. ábra. „Praedestinatio.”



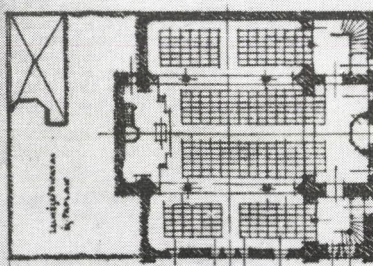
17. ábra. „Praedestinatio.”



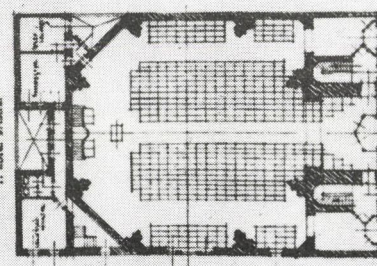
4. ábra. „1909. ápr. 15.”



6. ábra. „1909. ápr. 15.”

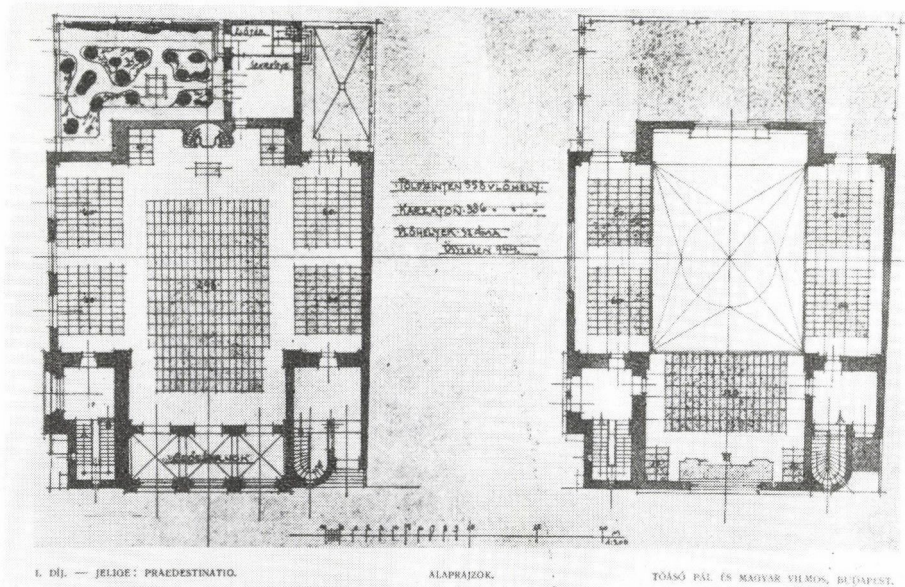


1. ábra. „Astra.”

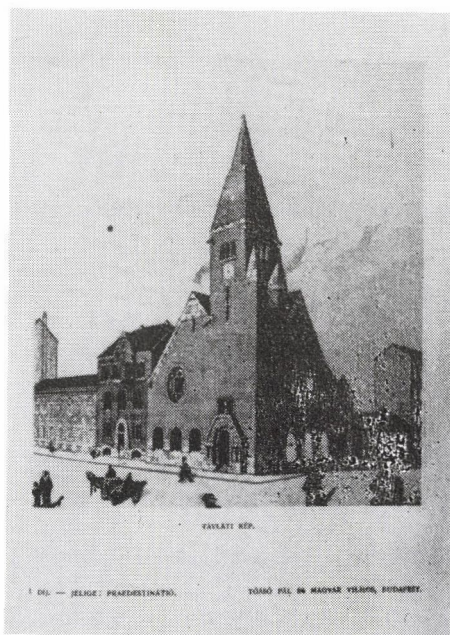


5. ábra. „Astra.”

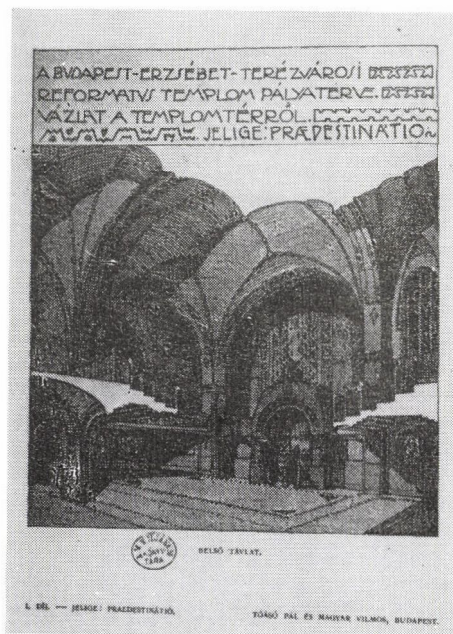




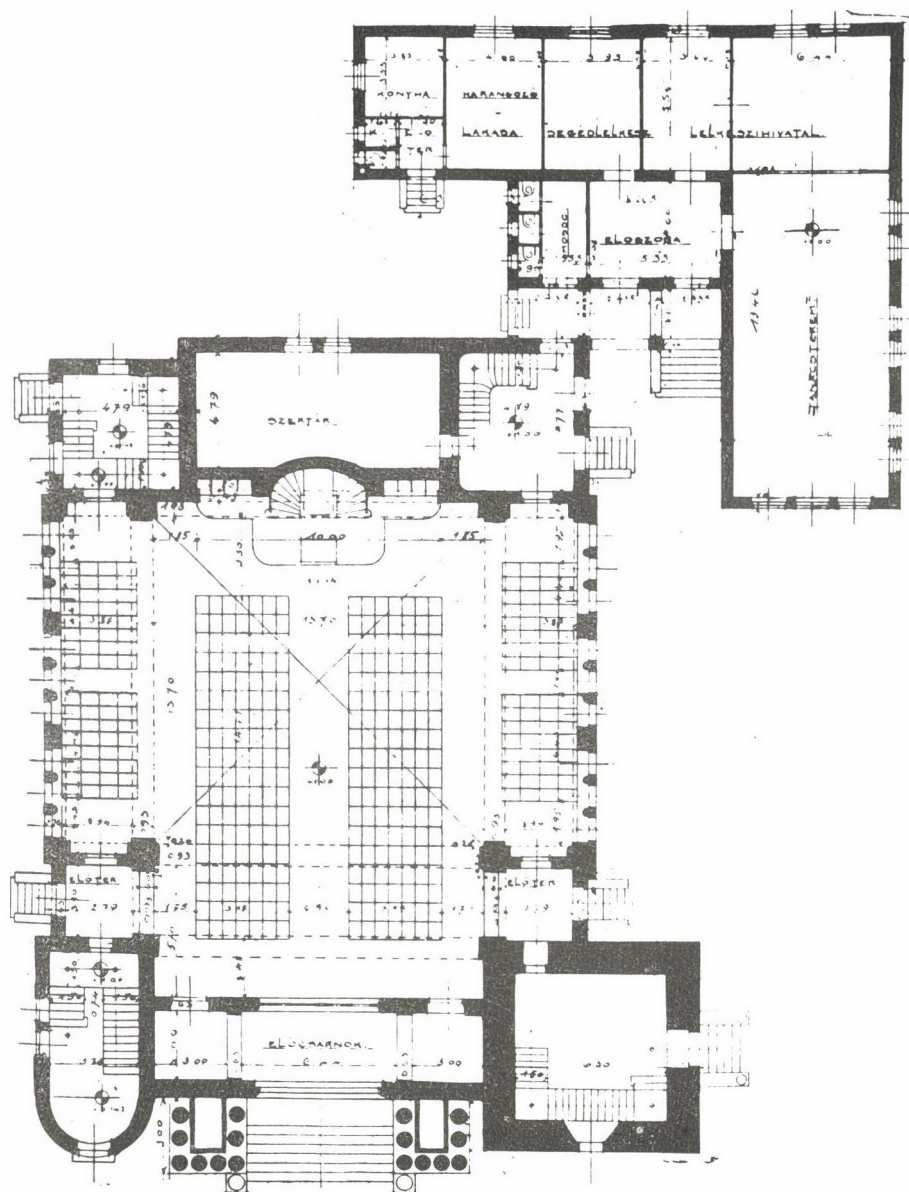
32. Tóásó–Magyar terve: alaprajzok



33. Tóásó–Magyar terve: távlati kép

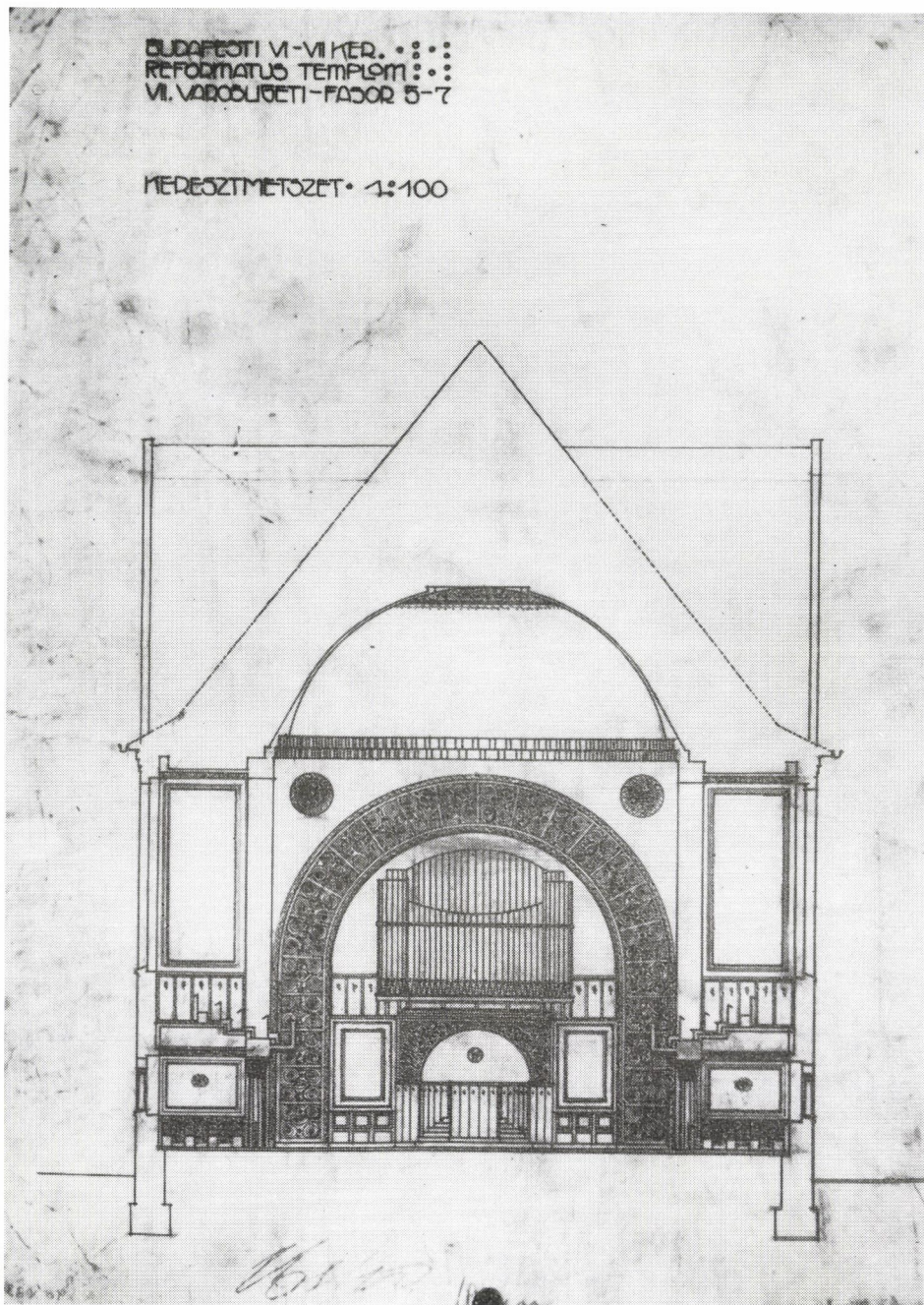


34. Tóásó–Magyar terve: belső távlat



35. Árkay terve: alaprajz (fordított tervfázis)



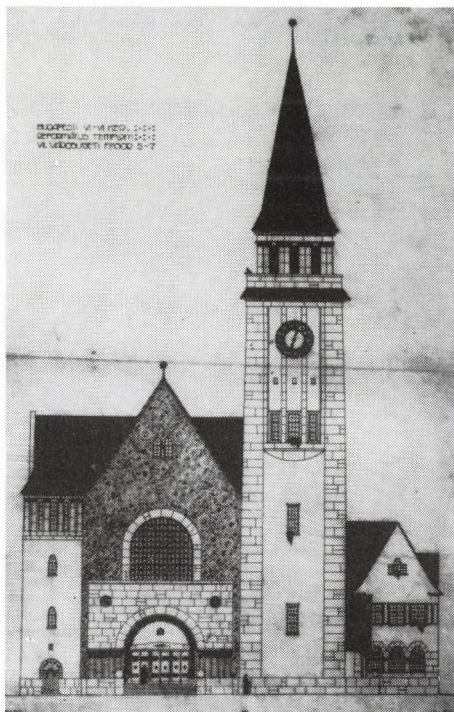


36. Árkay terve: keresztmetszet (fordított tervfázis)

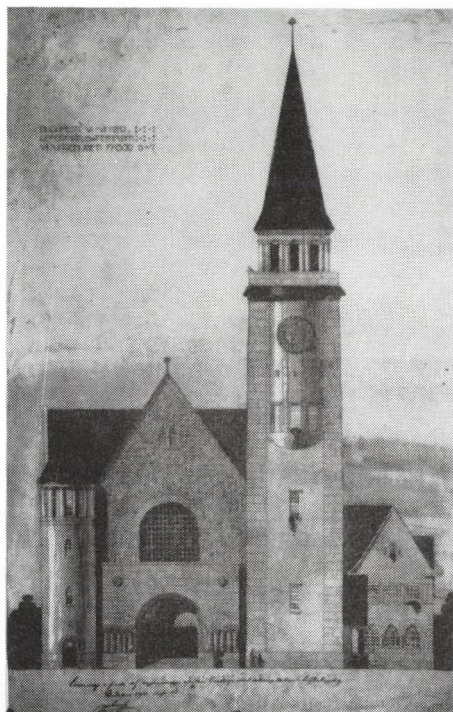




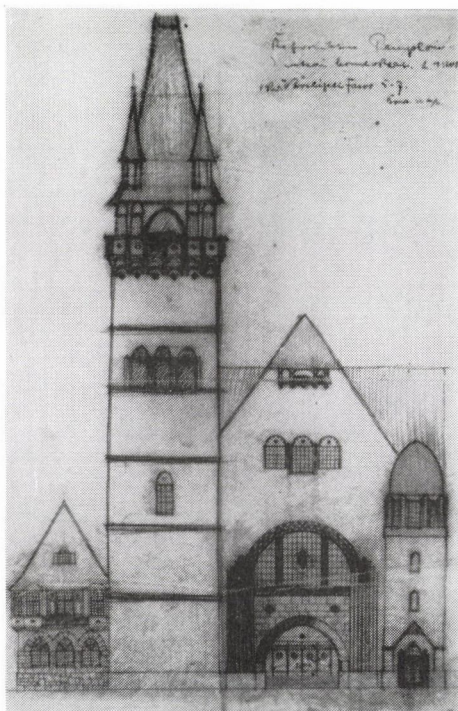




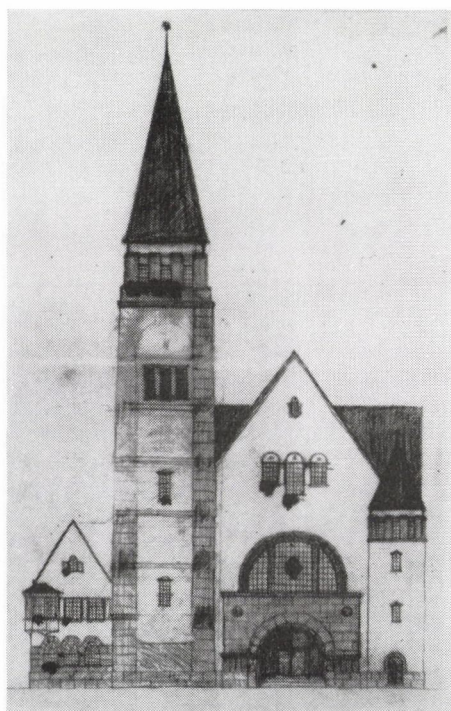
38. Árkay terve: főhomlokzat (fordított tervfázis)



39. Árkay terve: főhomlokzat, színezett változat (fordított tervfázis)

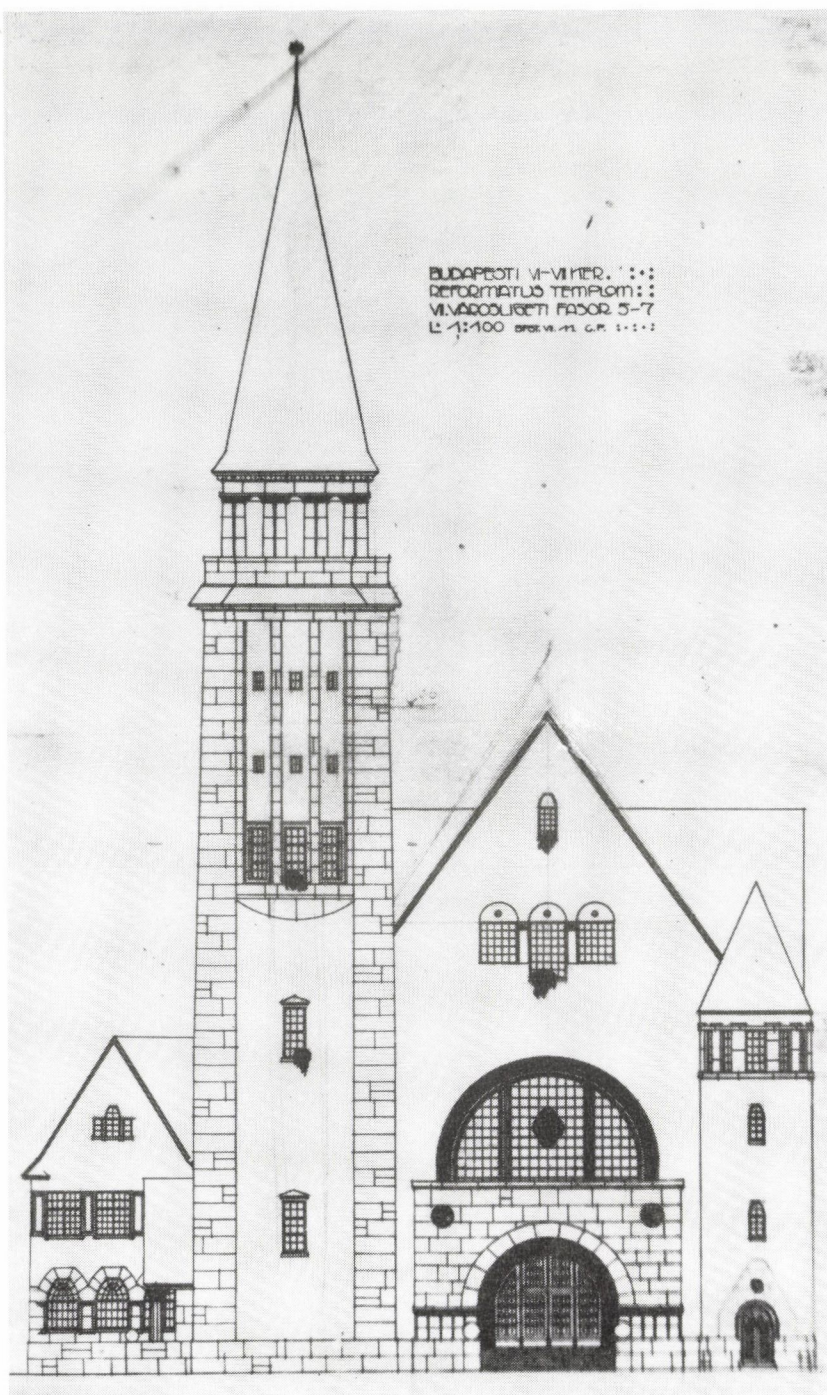


40. Árkay vázlata a főhomlokzatra  
 (a megvalósult konfigurációhoz)

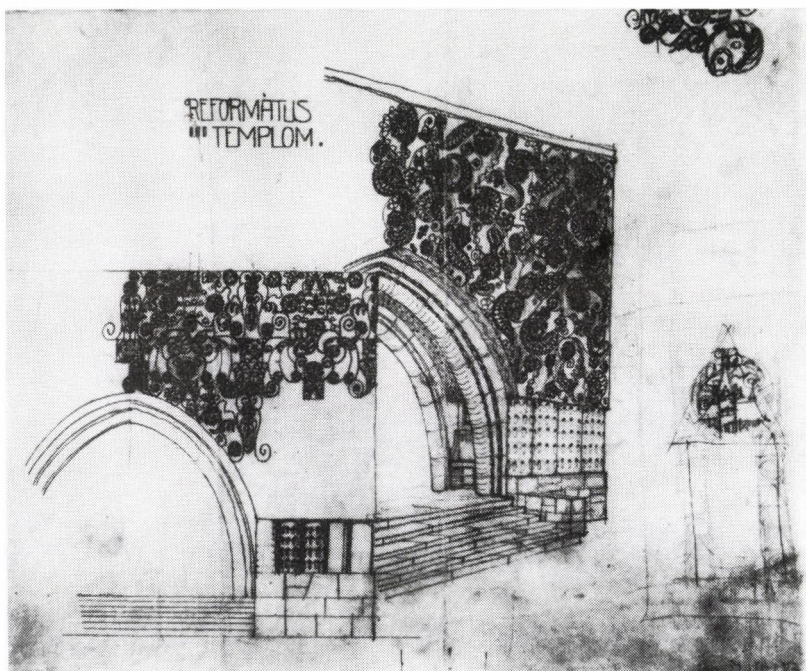


41. Árkay vázlata a főhomlokzatra  
 (a megvalósult konfigurációhoz)





42. Árkay terve: főhomlokzat (a megvalósult konfigurációhoz)



43. Árkay vázlata a kapubejáráthoz

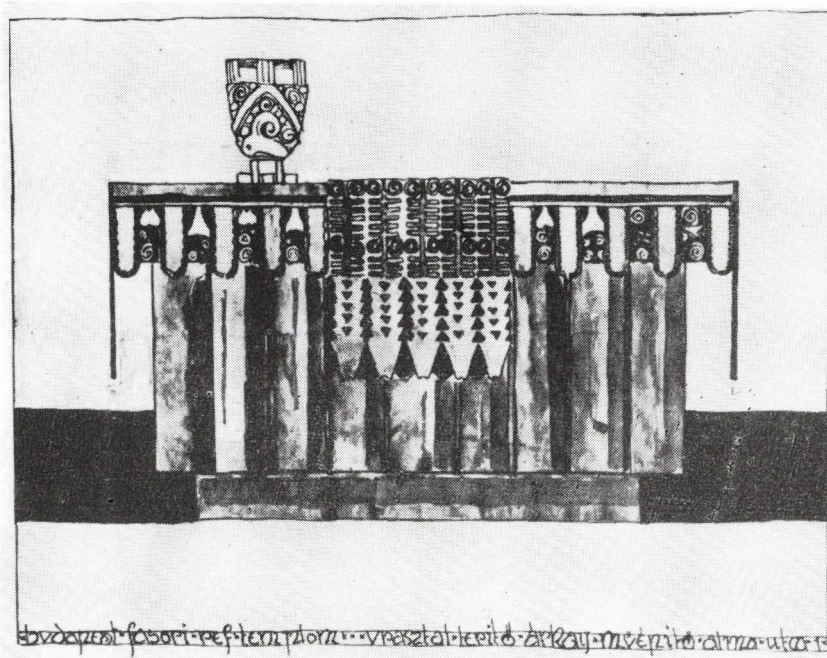


44. A templom belső tere (1913)



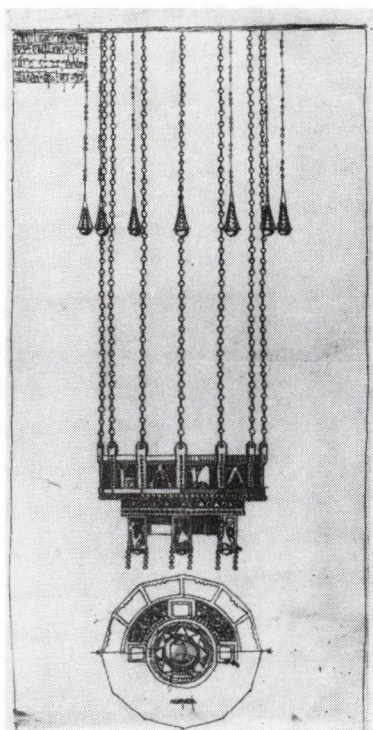


45. Árkay terve az egyik üvegablakhoz

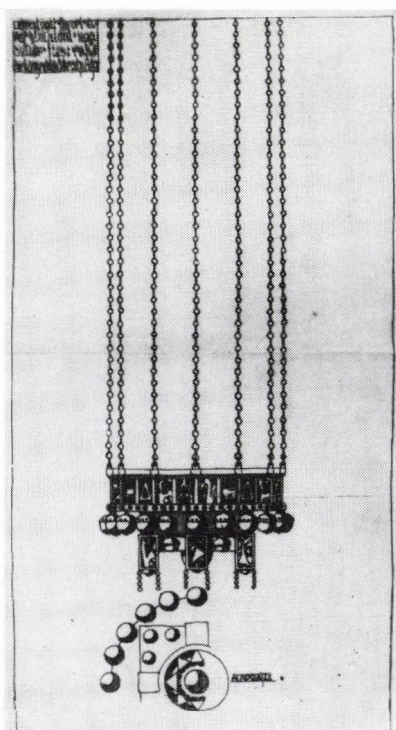


46. Árkay terve az úrasztalhoz

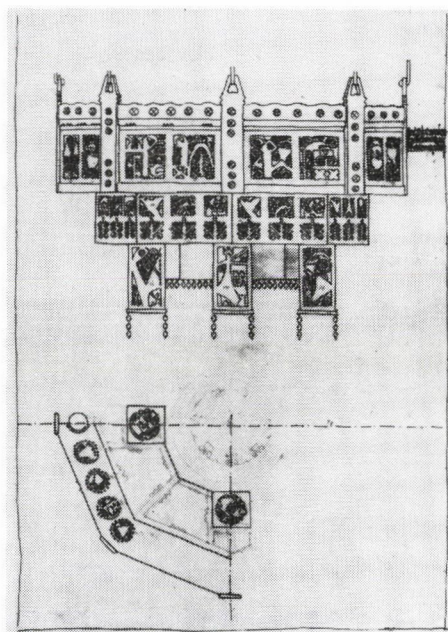




47. Nagy csillár terve

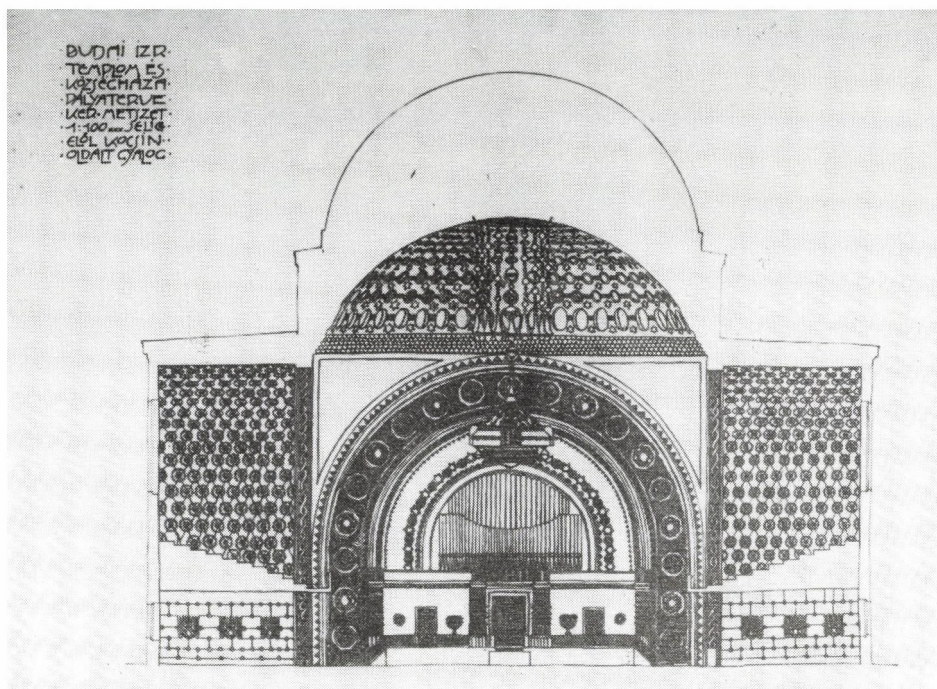


48. Csillár terve



49. Nagy csillár  
részletterve

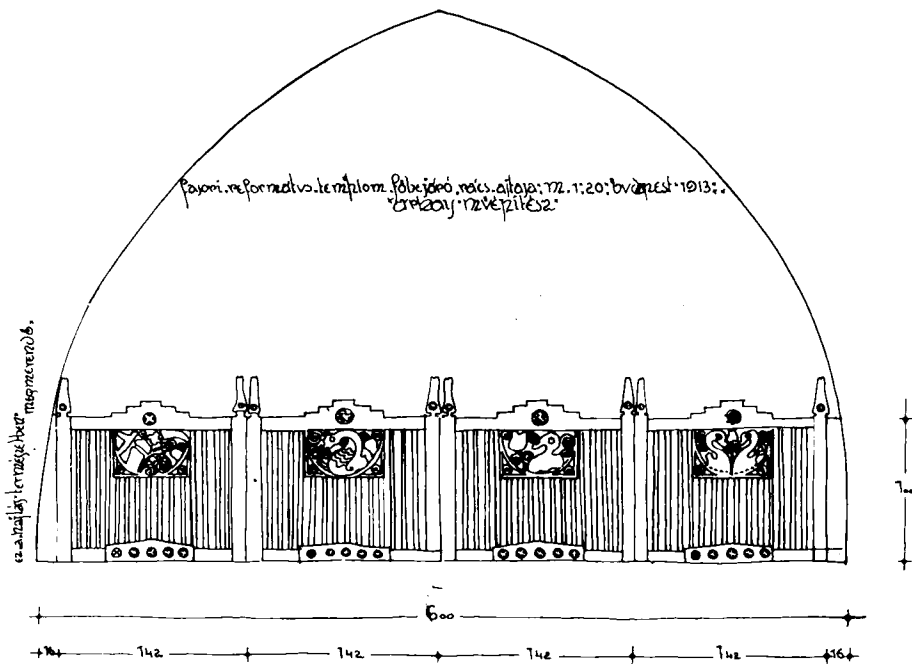




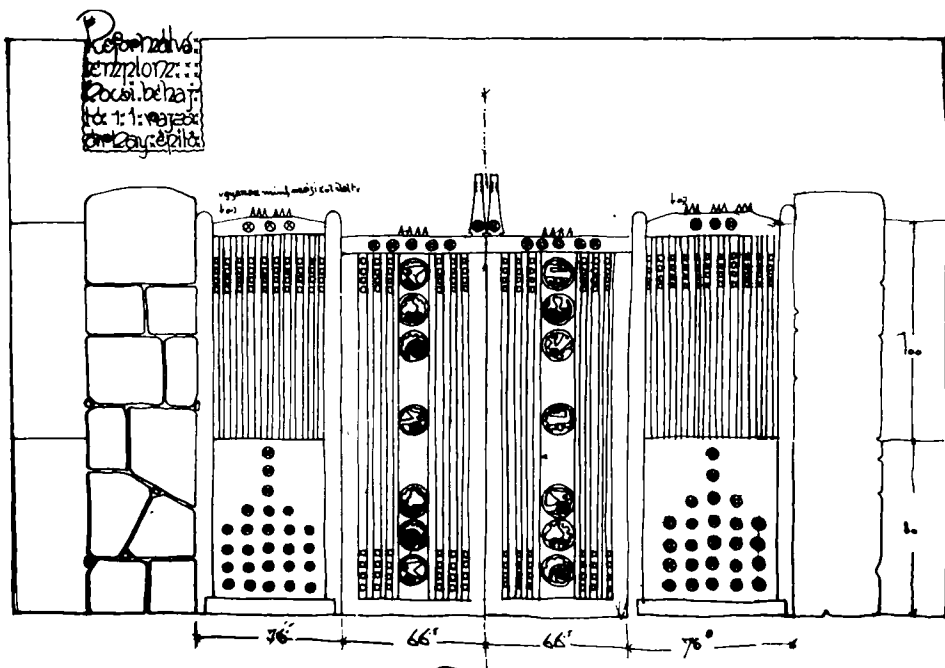
50. Árkay pályaterve a budai izraelita templomhoz, metszet



51. Az elkészült épület (egykorú fénykép)

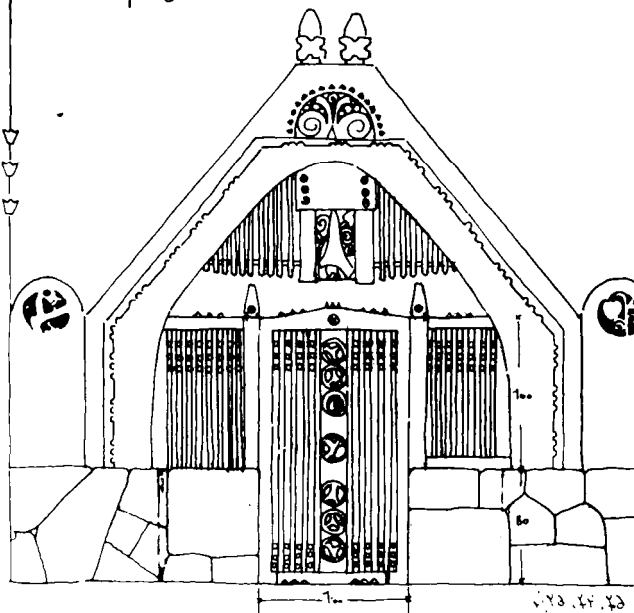


## 52. A főbejárat rácsajtájának terve



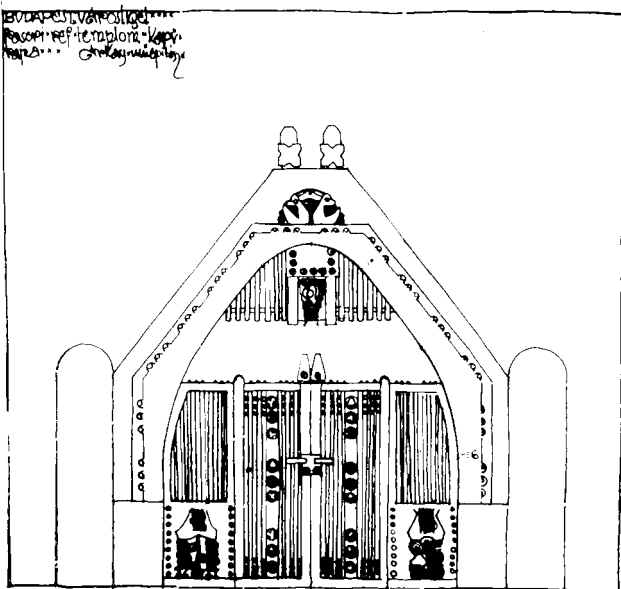
### 53. Kocsibehajtó terve

usztoligai, ref. o.  
 malva, templonzi.  
 kapu, rajza, m. 120.  
 arkay, m. 120.



54. Kerítéskapu terve  
 (I. változat)

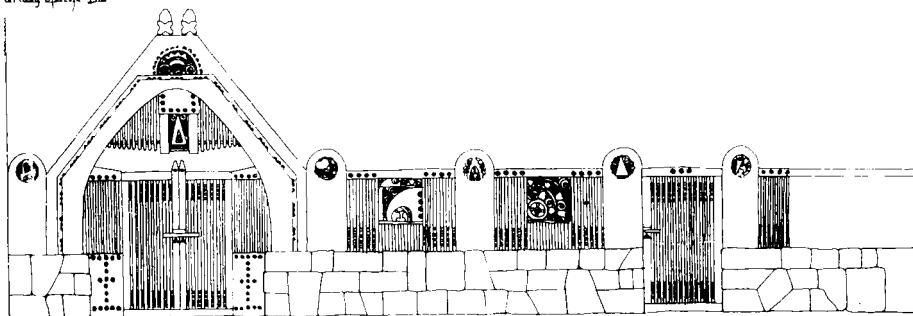
Budaörsi, városi templonzi.  
 ref. templonzi, kapu.  
 rajza... Arkay m. 120.



55. Kerítéskapu terve  
 (II. változat)

## Farbaky

Városi Építési  
Vé. Építési  
Kész. Építési  
Építési Építési







Ára: 50,— Ft